Facultad de Letras

Doctorado Literatura

Pontificia Universidad Católica de Chile

Tesis Doctoral

Consuelo Beatriz Vargas Keith

Profesor Guía: Sebastián Schoennenbeck

Marzo 2021

Poblar el despoblado: incorporando el desierto de Atacama al imaginario del paisaje nacional en la obra de Rudolph Philippi

Índice

1. Introducción
2. Hipótesis
3. Ciencia y progreso nacional
4. Itinerario del relato de viajes
5. El paisaje: territorio e imagen
6. El desarrollo del lenguaje de la ciencia, el arte y los viajes
7. Colonos, casas y civilización
8. Chile, un paisaje para el progreso
9. Representaciones del desierto de Atacama durante la conquista: el relato de viajes de Gerónimo de Vivar
10. Otros relatos de viajes posteriores por Atacama: derivas de un género y un imaginario
11. Leer el *Viaje al desierto de Atacama* como un relato de viajes
12. La retórica de sobrevivencia en el desierto
13. Ciencia y lenguaje visual: el paisaje dibujado por R. Philippi
14. Poblar el despoblado de imágenes: incorporando el desierto de Atacama al imaginario del paisaje nacional
15. El desierto en el sur: comparaciones con representaciones de la pampa patagónica argentina
16. Conclusiones
17. Bibliografía

Pero, ¿cómo se representa lo que se percibe como vacío? En otros términos, ¿cómo se representa el *puro espacio*?

Graciela Silvestri, *El lugar común*, 2011.

1. Introducción

La reciente corriente crítica dedicada a los estudios de paisaje en Chile ha puesto atención principalmente a la representación de la Cordillera de los Andes, el Valle Central y la Araucanía, al sur del país. El desierto de Atacama, en el extremo norte de Chile, prácticamente no ha sido abordado en su condición estética, como sí lo ha sido desde perspectivas económicas o históricas. En ese sentido, en este trabajo se aportará crítica e interdisciplinariamente (desde la teoría literaria, la historia de la ciencia, los estudios visuales y la teoría de paisaje) al estudio de la construcción del imaginario paisajístico del desierto de Atacama, principalmente en la obra *Viaje al desierto de Atacama* (1860) de Rudolph Philippi (1808-1904), naturalista alemán llegado a Chile en 1851 como parte de la inmigración alemana en la provincia de Valdivia, y otras obras que nos ayudarán a su abordaje. De esta manera, se hará hincapié en un momento de la construcción del imaginario nacional sobre el desierto de Atacama, el cual algo más tardíamente que el sur del país se volvió parte significativa de la identidad nacional, aportando su propia especificidad y valoración a la construcción del lugar común que considera a Chile un "país de contrastes".

Este trabajo se inserta dentro de un campo de estudio de la cultura de reciente desarrollo en Chile. La historiadora del arte Catalina Valdés hace un recuento de este tipo de estudios del paisaje nacional, ilustrativo para el caso de la obra de Philippi, especificando el caso chileno:

> La historiografía del arte reciente se ha ocupado de estudiar los procesos de formación de este paisaje nacional atendiendo tanto a las imágenes como a los discursos críticos, políticos, militares e históricos que se enuncian durante el

> siglo XIX como parte del proceso de configuración de una identidad nacional moderna (Williams [1973]; Novak, 1980; Boime, 1991; Malosetti Costa, 2001; Walter, 2004; Ramírez, 2004, entre otros). Los estudios respecto a este tema conforman prácticamente un subgénero dentro de la escritura reciente de la historia del arte y de la cultura visual, pero en el ámbito chileno se trata de un tema de reciente interés (Ahumada, 2012; Booth, 2011; Valdés, 2012; Vega, 2013, entre otros). Su abordaje implica, por tanto, considerar las particularidades históricas del medio cultural local, al tiempo que exige tomar en cuenta las experiencias intelectuales relativas a otros países de tal manera de integrar la dimensión comparativa al tema, evitando con ello la construcción de un objeto de falsa excepcionalidad (2014, 114).

Para comprender nuestro objeto de estudio, que reúne texto e imagen visual (como es habitual desde los inicios de la tradición del relato de viajes en el que se sitúa), será necesario recurrir a herramientas del análisis literario, histórico y de los estudios visuales.

En el análisis propuesto aquí leeremos la obra de Rudolph Philippi según el código discursivo del relato de viajes, el cual contribuye a construir un "imaginario geográfico" (Said 1990) de un espacio en extremo diferente, tanto para europeos como para chilenos, ninguno de los cuales poseía herramientas para imaginar y representar un espacio que permaneció como mito hasta su incorporación económica y comercial a la nación hacia fines del siglo XIX.

Rudolph Amandus Philippi es reconocido por ser el botánico que más ha aportado al reconocimiento de la flora de Chile (Muñoz-Schick), su labor pedagógica, su rol como director del Museo de Historia Natural (Carlos Sanhueza), por formar parte de la primera ola de inmigrantes alemanes que colonizaron zonas del sur de Chile y por su contribución al establecimiento de Chile como una república moderna a través de su obra. La importancia del científico fue respaldada con la reedición en Chile de su obra más importante y la primera de

su tipo sobre la zona de Atacama, el *Viaje al Desierto de Atacama*, en el año 2008. En cuanto al aspecto literario de esta obra, sus biógrafos han destacado el atractivo de su prosa y la relevancia de su pionero estudio cultural de la zona de Atacama. Sin embargo, ni antes ni después de esta publicación en el año 2008, se ha realizado ni publicado un estudio monográfico que abarque esta obra particular en profundidad. Su obra general ha sido revisada desde un punto de vista histórico y científico, comenzando por homenajes biográficos, recuentos históricos alabatorios, revisiones de su labor como botánico en el reconocimiento de la flora nacional, hasta estudios históricos críticos.

El *Viaje al desierto de Atacama hecho de orden del Gobierno de Chile en el verano de 1853-1854* es el resultado e informe oficial de la expedición al desierto. A diferencia de otros científicos extranjeros, que fueron contratados a distancia para formar parte de la institucionalidad científica del país (es el caso del francés Claudio Gay, entre otros, y de la posterior formación en 1889 del Instituto Pedagógico de Santiago, formado únicamente con profesores alemanes) (Sanhueza 2012), Rudolph Philippi llegó a Chile huyendo de una compleja situación política en Alemania gracias a las gestiones de su hermano Bernhard Eunom, agente del gobierno chileno para promover la colonización europea en el sur de Chile.

La motivación del naturalista era hacerse cargo del Fundo San Juan, en Valdivia, propiedad de su hermano. Sin embargo, fue rápidamente contratado como rector del liceo de Valdivia y posteriormente nombrado director del Museo Nacional de Historia Natural en 1853, bajo el gobierno de Manuel Montt, a lo que se agregaban las cátedras de botánica y zoología en la Universidad de Chile y la de historia natural en el Instituto Nacional.

Teniendo ya estos cargos fue como emprendió la expedición al desierto, tarea encomendada y auspiciada por el gobierno de Chile, a través del decreto supremo del 10 de noviembre de 1853. Las razones para esta expedición geográfica, como veremos, además de científicas, fueron de naturaleza política y económica, tales como la consolidación del Estado

y la reafirmación de la soberanía nacional, al ser el desierto un territorio de posibles riquezas y en disputa fronteriza con el país vecino de Bolivia. Una vez finalizada la exploración, más de cuatro meses después, Philippi comenzó la tarea de recopilar los datos obtenidos y escribir el *Viaje*, obra que "fue la primera de este tipo que se realizó en nuestro país" (Bruna y Larroucau 23).

Philippi publicó su *Viaje al desierto de Atacama* en Chile en 1860. La edición fue realizada en Halle, Alemania, con trescientos ejemplares en alemán y quinientos en español, ambas versiones escritas por el mismo Philippi. La obra es un grueso libro de 415 páginas, narrado con una progresión lineal día a día, desde los preparativos hasta el último día en que el naturalista alemán pasó en el desierto. El libro incluye, al finalizar la narración del viaje, otros capítulos explicativos y descriptivos principalmente de carácter científico, como listas, catálogos e índices. Además, contiene diez láminas o "vistas" de paisajes, que ilustran diferentes poblados de la zona, quince láminas de dibujo científico de fósiles, mamíferos, aves, reptiles y plantas, y un mapa de la zona elaborado por Guillermo Döll, utilizado en el viaje. Por último, se incluyen algunos "panoramas", dibujos geológicos horizontales de cordones montañosos en donde puede verse lo que abarca una mirada a la distancia, y también "secciones", que representan la constitución de diferentes capas geológicas. Algunos dibujos sencillos también se encuentran intercalados con el texto, como por ejemplo los que representan formaciones geológicas y dibujos rupestres de la zona.

En base a anotaciones diarias y bocetos hechos durante el viaje, el autor escribió posteriormente el relato y pintó sus dibujos acuarelados y otras ilustraciones. El viaje, realizado en el verano entre 1853 y 1854, duró 113 días en total y pasaron 6 años desde su conclusión hasta la publicación del libro en 1860.

2. Hipótesis

Esta tesis estudia la obra de Rudolph Philippi en relación con la formación de un paisaje nacional y la configuración de una identidad nacional moderna en el Chile decimonónico. El análisis busca explorar los valores culturales que codifican la mirada paisajística del autor y cómo opera su representación del desierto en el contexto científico, artístico y político chileno, y en el proceso de la construcción del discurso de la identidad nacional.

La inexistencia del desierto en el imaginario de la naturaleza nacional de la época (según revisaremos más adelante), compuesto más bien por los paisajes del Valle Central (como afirma Alfredo Jocelyn-Holt) y la Cordillera de los Andes (como propone Paulina Ahumada), convierten al desierto de Atacama en un territorio otro, para el cuál no había categorías estéticas ni científicas a las cuales recurrir tanto para observarlo y como para representarlo.

Siendo ésta la primera expedición científica y estatal al desierto de Atacama, Philippi se verá desafiado a encontrar la manera de observar y representar el llamado "despoblado" de Atacama. ¿Cómo ser capaz de aprehender un espacio de completa alteridad con lo hasta ahora conocido, y, además, hacerlo imaginable tanto para los chilenos como para la comunidad científica internacional? Y si, a partir de Alexander von Humboldt, la forma de representar América estaba definida por la estética de lo sublime (Silvestri, Pratt), caracterizada por la abundancia, la diversidad y las grandes dimensiones (resumida en las selvas y las grandes montañas y volcanes), ¿cómo abordar un territorio yermo, pobre y en apariencia vacío?

Considerando la alteridad del desierto respecto de una "imagen de Chile" ya establecida en el imaginario de paisaje nacional, se planteará que Philippi utiliza recursos estéticos y retóricos propios del relato de viaje pintoresco, en uso en el campo artístico y literario en Chile, colaborando de esta forma en la integración y construcción de un paisaje común transversal (o longitudinal) para la nación, que tanto para un lector local o europeo sea reconocible y, en consecuencia, visible.

Se planteará aquí que la construcción de este discurso descriptivo tiene como objetivo principal mostrar una región de alteridad total a Chile y el mundo, e incorporar este territorio al terreno de la ciencia y al paisaje nacional, ya sea por asimilación a las claves ya instauradas de la construcción de identidad nacional, o por comparación con paisajes ya incorporados a la construcción convencional de paisaje europeo decimonónico. Al finalizar su viaje, el desierto quedará para el naturalista por fuera de las fronteras del progreso de la nación, pues su juicio sobre su posible desarrollo económico es negativo, pero al mismo tiempo discursivamente incorporado al imaginario del paisaje nacional por comparación o asimilación a la imagen nacional ya establecida.

3. Ciencia y progreso nacional

Cuando Philippi cumplió 90 años, el domingo 11 de septiembre de 1898, se realizó un homenaje en su honor en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, organizado por "sus amigos y compatriotas de Chile". Se conserva el folleto donde se lee el programa de la velada y los dos discursos pronunciados en la ocasión, de Adolfo Murillo y Carlos A. Gutiérrez, respectivamente. También, una "composición en verso", escrita por el entonces Decano de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Bellas Artes, Domingo Amunátegui Solar.

Desde el principio es notoria la similitud de la ceremonia, en la cual se le entrega una medalla conmemorativa en su honor, con una de carácter militar. El mismo programa musical está a cargo de una banda militar donde participan colonos alemanes, y la palabra "patriota" y sus derivaciones no deja de aparecer atribuida a la labor del científico. En el discurso del doctor Adolfo Murillo, médico famoso en la época por sus escritos sobre mortalidad e higiene, además de miembro de sociedades científicas nacionales e internacionales, se alaba el quehacer científico de Philippi, pues contribuye al progreso de la nación. Chile, en sus palabras, "edifica los cimientos de su progreso sobre el verbo de la ciencia i su bien probado patriotismo" gracias

a hombres como Philippi, quien además "hace conocer a Chile en el extranjero" (Amunátegui y Solar et.al 9).

Algo similar ocurre en el poema de Carlos A. Gutiérrez, en donde se compara directamente la labor del científico con las glorias del ejército, igualando "pluma" con "espada": "la pluma, la áurea espada que luchó por altísimos ideales" (12), pues las ciencias modernas liberan a la nación, se entiende, de las oscuridades coloniales ("El triunfo de las santas libertades/ la muerte del error y la mentira"), lo que convierte a Philippi en un "soldado de la edad moderna" (14). Por último, en el discurso de Domingo Amunátegui Solar se destaca que "en las descripciones científicas de Philippi se encierra tal arte literario que parecen presentar a la vista el objeto descrito (18).

A partir de estos textos puede considerarse entonces que los vínculos entre la ciencia y la nación son desde ya reconocidos y alabados desde las elites intelectuales de Chile, y que el aspecto "patriótico" del trabajo del naturalista es lo que lo convierte en una suerte de héroe nacional. También, que el estilo narrativo de Philippi lo distingue entre otros científicos y lo acerca a lectores no expertos, siendo más efectivo como herramienta de divulgación de la ciencia y, por tanto, de progreso para la nación.

En 1904, año de la muerte de Rudolph Amandus Philippi, el Consejo de Instrucción Pública le encarga a Diego Barros Arana, por entonces Rector de la Universidad de Chile, un informe titulado "Rudolph Philippi, su vida y sus obras". Destaca aquí en especial la referencia al libro *Viaje al desierto de Atacama*, indicando que es "bastante conocido". En primer lugar, Barros Arana considera que no se encuentra ante un texto meramente científico, sino que tiene "interés para todo lector de alguna cultura", pues nos encontramos ante una obra que hace además estudios "sobre la vida social" y su "industria", además de "datos históricos" (Barros Arana 97). Sin embargo, la verdadera importancia de la obra para el autor refiere a su uso como indicador de una posible explotación de recursos naturales y establecimiento de la industria:

> Pero la importancia del libro de Philippi está en las noticias de otro orden, en cuanto se refiere a la topografía de aquellos lugares, a la naturaleza de su suelo, a sus producciones vejetales y animales, a la meteorología i a las condiciones favorables o adversas para el establecimiento del hombre, i para el provecho i bienestar de este" (97).

El carácter utilitario de la obra y sus vinculaciones con la explotación minera vuelven a vincular a la ciencia con el progreso nacional, a pesar de que, como indica Barros Arana, "En Chile donde los estudios científicos atraían entonces mui pocas personas, la obra de Philippi fue recibida con indiferencia, i aun con disgusto por algunos que trataron de leerla. Se había esperado que ella contuviese la revelación de la existencia de grandes riquezas" (127). Sin duda se refiere a comentarios como los de José Victorino Lastarria, quien en 1861 había publicado "Viaje al desierto de Atacama por el Dr. Philippi. Juicio de esta obra, comunicado a la facultad de Humanidades por su actual decano don J. Victorino Lastarria", en la revista Anales de la Universidad de Chile. En ella, el letrado critica la negatividad con que el científico evaluó las posibilidades de aprovechamiento económico del desierto, anotando: "fijémonos en la desconsoladora pero muy evidente conclusión que él deduce de su examen: el desierto no es habitable, ¡ni se presta a beneficio industrial alguno!" (Lastarria 565).

También en 1904 se publica *Biografía del Dr. Rodulfo Amando Philippi, 1808-1904*, escrita por el secretario que tuvo al final de su vida, el descendiente de inmigrantes alemanes Bernardo Gotschlich. El autor dedica algunas páginas al *Viaje*, destacando el estilo descriptivo y poético de Philippi: "La relación de este viaje está consignada en un interesante libro que apareció en 1860; su lectura cautiva al lector en alto grado, pues se cree realmente que se está acompañando al explorador", y "la obra citada es pues enteramente descriptiva, i no hai que buscar en ella narraciones poéticas, pero así, sencillas como son, encierran la más sublime poesía" (Gotschlich 37).

Más recientemente, el académico Zenobio Saldivia se interesó por la historia de la ciencia en Chile publicando *La visión de la naturaleza en tres científicos del siglo XIX en Chile: Gay, Domeyko y Philippi* (2003) y *La ciencia en Chile decimonónico* (2005), que se destacan por estudiar la obra de estos científicos antes de la reedición de sus obras. Posteriormente publicó *Rodulfo Amando Philippi: segundo pilar de la taxonomía en el Chile Decimonónico* (2015). En este autor nos encontramos por primera vez con las ideas sobre la contribución de científicos como Philippi a un imaginario nacional desde una "perspectiva cultural y social eurocéntrica". Dice Saldivia:

> Así, tales expresiones discursivas, tanto de Bello como del resto de los sabios radicados en el país, contribuyen a la consolidación republicana, toda vez que van despertando el interés por los acontecimientos científicos que ocurren en el territorio nacional, y gestando, también, un imaginario acerca de la naturaleza del país (2005, 46).

Respecto a la obra de la que nos ocupamos, Saldivia se explica la mala recepción en "empresarios y hombres públicos de la época" con criterios paisajísticos, culturales y económicos: "En rigor, los elementos categoriales asociados tradicionalmente con la idea de belleza y de riqueza europeas, tales como la presencia de agua, de ríos, de recursos hídricos, de zonas verdes, la abundancia de animales y/o de minerales no quedan explícitamente detallados en el riguroso informe de Philippi" (2005, 164). El factor hídrico y los cánones de belleza y riqueza científica decimonónicos, recién mencionados por Saldivia, serían los causantes de la negatividad del informe del científico, como también de la reacción de sus lectores:

> Las citas anteriores evidencian la decepción que aflige a Philippi por la escasez de agua en la región y eso también debe haber impactado al gobierno de la época, esperando encontrarla para futuros asentamientos productivos; después de todo,

> los criterios europeizantes son parte del ideario del mundo científico y del medio político chileno decimonónico (2015, 165).

Esta explicación basada en los "criterios europeizantes" tanto chilenos como del científico serán retomados posteriormente por el historiador Rafael Sagredo, aunque sin definir cuáles serían estos criterios. Por otra parte, Saldivia también es el primero en considerar el aspecto estético en la obra de Philippi, al relacionar su discurso con el romanticismo de la época. En este sentido, analiza el uso de las ideas de aventura, heroísmo, sacrificio y soledad en sus escritos, como parte de este ideario romántico. Además, incluye en su estudio la obra visual de Philippi en lo que llama "íconos", relacionando al científico con la influencia de Humboldt, el pintor viajero Mauricio Rugendas, a quién seguiría en su estilo pictórico, e incluso con la literatura romántica de la época en Chile, en particular, con Salvador Sanfuentes. Este estudio discursivo de Saldivia es pionero en tanto vincula la obra de Philippi con los planos científico, literario, político y artístico, situándola en un contexto cultural amplio que pone en relieve la complejidad de la obra.

La reedición del *Viaje al desierto de Atacama* el año 2008 por parte de la acción conjunta de la Fundación Philippi, la Cámara Chilena de la Construcción, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de la DIBAM y la Pontificia Universidad Católica de Chile marca un hito para el desarrollo de la investigación sobre el autor. Es el caso también del resto de las cien publicaciones de carácter digital e impreso que la iniciativa recuperó agrupada bajo la colección *Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile*, con títulos pilares de la historia de la geografía en Chile, y que tuvo como editor general al historiador Rafael Sagredo.

El estudio introductorio de la reedición de la obra por la Cámara Chilena de la Construcción, titulado "La epopeya de un sabio: Rodulfo Amando Philippi en el desierto de Atacama", escrita por Augusto Bruna y Andrea Larroucau, comprende una presentación biográfica del científico, profundizando en el itinerario del viaje a la región de Atacama y sus

consecuencias nacionales a nivel político e histórico. El aspecto de la formación de la nación en su estudio también constituye un punto a destacar por estos autores, quienes indican que "Reeditar el *Viaje al Desierto de Atacama* a casi ciento cincuenta años de su publicación constituye una gran oportunidad para entender la manera en la que se fue formando la nación chilena durante el siglo XIX" (Bruna y Larroucau lii). En esta misma línea, estos autores mencionan la importancia de la voluntad de crear una institucionalidad científica de carácter republicana por parte del gobierno de Manuel Montt, en la cual Philippi habría participado. En relación con esto, según Bruna y Larroucau,

> Si bien no es posible demostrar una relación de causalidad o de influencia directa entre el libro que nos ocupa y el desarrollo minero de la zona recorrida por Philippi, sí es posible considerarlo como un antecedente parcial de una tendencia expansionista que ya se estaba delineando con claridad en los años sesenta, y que se hizo mucho más evidente en las décadas posteriores (liii).

Respecto a la recepción crítica de la obra en Chile al momento de su publicación, los autores optan por justificar los resultados negativos de R. Philippi aduciendo su ignorancia en temas geológicos, por lo que las conclusiones a las que llega serían las de "un aficionado". Sin embargo, de acuerdo a los autores, en vez de ese tipo de conocimiento, Philippi recolectó otro tipo de información etnográfica y, podríamos decir, antropológica, que dan valor a la obra.

El historiador Rafael Sagredo tiene a su haber los mayores estudios sobre historia de la ciencia en Chile. En lo referente a Rudolph Amandus Philippi, se refiere a su figura y obra principalmente en el libro *La ruta de los naturalistas. Las huellas de Gay, Domeyko y Philippi* (2012). Según este autor, el atractivo literario y los aspectos antropológicos que los otros autores revisados habían destacado no son lo más relevante de su obra:

> La prevención de Philippi no está de más, pues, a pesar de que realizó numerosos viajes por el país, lo cierto es que el resultado literario de ellos, son, en esencia,

> catálogos, descripciones, noticias, observaciones y enumeraciones científicas de especies animales y vegetales de fósiles, además de comunicaciones geográficas, con escasas alusiones a las impresiones del mundo natural, cultural y social que apreció durante sus excursiones le provocaron (sic). Lo que sin embargo no implica que no existan, y que a través de ellas permitan conocer al hombre tras el científico, y el atractivo natural de Chile tras la realidad geográfica que contiene" (Sagredo 2012, 67).

Sin embargo, al referirse específicamente al *Viaje al desierto de Atacama*, también acepta que "lo cierto es que ya entonces mostró que se había involucrado emocionalmente con su objeto de estudio al describirlo como "triste región, estéril y desoladora" (2012, 72), enumerando una serie de adjetivos que Philippi usó para referirse al desierto:

> "encantador", "pintoresco", "melancólico", "triste", "ameno", "exquisito", "hermosísimo", "bonito" y "magnífico", entre muchos otros que reflejan cómo la naturaleza también lo conmovió. Todas acompañadas de palabras como "no he visto en ningún otro lugar", "belleza", "gozo", "espectáculo", "placer" y "profunda impresión", todas escritas para dar cuenta de muchas y diferentes escenas de la naturaleza a lo largo de la geografía de Chile" (2012, 85- 86).

Asimismo, el autor destaca cómo la realidad cultural es estudiada además de la natural, convirtiéndose en un libro de variado interés, especialmente para estudiar el Chile decimonónico:

> En estos [sus escritos], la relación del mundo natural se confunde con la apreciación de la realidad social, económica y cultural de la provincia. Las especies vegetales y animales con la marcha institucional y los desafíos locales. La descripción de caminos y rutas con el evidente avance material experimentado por la región a partir de 1850. Las mediciones de precipitaciones

> y temperaturas, con las características de una población en agitado proceso de transformación, siendo de este modo un reflejo del Chile del siglo XIX (2012, 72).

Por otra parte, Sagredo concuerda con Saldivia en que el fondo cultural de Philippi, además de su experiencia en la "colonizada" ciudad de Valdivia, son el origen de su recelo para con el desierto chileno. Dice Sagredo: "Tal vez su origen en la verde Prusia, y su estadía de los últimos años a orillas del río Bueno, en medio de los ríos y la exuberante vegetación que rodean Valdivia, condicionaron su opinión" (2012, 72).

Un año después se publica en Nueva York el libro *The sociable sciences. Darwin and his contemporaries in Chile* (2013). Su autora, Patience Schell, presenta un estudio historiográfico enfocado en las relaciones y redes de amistad vitales para el desarrollo de las ciencias en Chile. En relación al *Viaje al desierto de Atacama*, Schell destaca en qué manera la expedición fue importante, no solo en sus aspectos de definición de la nación. También lo fue en el estatuto de la escritura científica, que por entonces estaba perdiendo la primera persona en pos de una escritura "objetiva". Sin embargo, dice Schell, "there are poetic descriptions, spicy adventures, clashes of will (specially between humans and mules), and plenty of wry, self-deprecating humor to be found in Philippi's *Atacama*" (2013, 143). Aún más importante, según Schell, la expedición probaría ante el gobierno de Chile y la comunidad científica local que Philippi era merecedor del cargo de director del Museo de Historia Natural, y la publicación de su libro en Alemania probaría ante sus colegas europeos que él también podía producir ciencia de primer nivel desde este apartado país, además de ser una excelente oportunidad para aumentar la colección del museo. Según Schell, Vicente Pérez Rosales, segundo agente colonizador para las regiones de Valdivia y Llanquihue después de Bernhard Eunom, mostró la obra de Philippi en sus viajes para presentar a Chile como un país de orden y progreso (2013, 144).

Podemos notar que la obra de Philippi, específicamente el *Viaje al desierto de Atacama,* ha sido escasamente estudiada. La relación de esta obra con el proceso de formación de la nación ha sido destacada, en general, principalmente desde un punto de vista historiográfico. Sin embargo, más allá de mencionar el problema, este no ha sido desarrollado por sus estudiosos. Por otra parte, la dimensión estética es abordada en comentarios impresionistas por sus biógrafos, sin indagar mayormente en esta perspectiva de análisis, salvo por el estudio breve de Saldivia. Por otra parte, su obra visual solo es mencionada en este último estudio, otorgándole ciertas características generales, pero sin un análisis de cada imagen y cómo operan estas junto al texto. En general, el discurso escrito ha desplazado a las imágenes, las cuales están brevemente comentadas en el libro *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada. Colección de dibujos y estampas del museo histórico nacional*, de Juan Manuel Martínez, donde anota:

> Su mirada ciertamente científica, no opacó en nada su sensibilidad artística, al entregar importantes imágenes sobre varias zonas de Chile. Algunos de sus trabajos provienen, debido a su formato, a sus libretas de apuntes, con trabajos *a plein air*, que dan cuenta, sin ninguna pretensión, de un paisaje con ciertas características propias, esto se debe a la acuciosidad científica de Philippi (99).

Como veremos más adelante, esta perspectiva "letrada" de análisis, dejando la obra visual fuera, es un aspecto común en la historia de la ciencia y será cuestionada más tarde con el desarrollo de los estudios culturales.

Como ha sido señalado en la obra crítica sobre el autor, en *Viaje al desierto de Atacama,* Rudolph Philippi construye una visión negativa de los posibles recursos del desierto debido su formación científica y cultural europea, como también a causa de las expectativas que como naturalista tenía del paisaje chileno (o sudamericano), basado en los escritos de Humboldt.

Resulta clarificadora la comparación de esta experiencia con su viaje previo a la provincia de Valdivia, en donde se sintió maravillado por los bosques y grandes ríos, promoviendo de este modo directamente la colonización y contribuyendo a un imaginario de la zona lleno de riquezas y promesas de progreso.

El interés por demostrar que el desierto de Atacama no era habitable y, por tanto, no conviene su explotación, ocupa la atención del autor, que se concentrará en su relato en todos los elementos para él "negativos" del paisaje. Es importante, en este sentido, notar que la obra fue escrita de forma posterior al viaje, en base a anotaciones diarias hechas durante la expedición. Lo mismo ocurre con las imágenes, litografías que fueron realizadas en base a bocetos realizados en terreno. En este sentido, puede postularse que el autor tuvo una tesis general al redactar y dibujar la obra que dirigió la narración y lo determinó en la escritura posterior de cada uno de los días narrados, así como en la composición de las imágenes. Los seis años que tomó construir la obra ayudaron a construir un discurso general y retrospectivo.

4. Itinerario del relato de viajes

Como se ha dicho, la obra *Viaje por el desierto de Atacama* será estudiada en esta tesis como un relato de viajes perteneciente a una tradición local y europea. El relato de viajes tiene una historia tan antigua como la literatura misma. Sus orígenes pueden rastrearse hasta las primeras fuentes de relatos literarios. Según Casey Blanton,

> Travel literature has a long and honourable history. Early traveller's accounts like those of Herodotus (History of the Persian Wars, ca. 440 B.C.B), Strabo (Geographica, ca.23 C.E), and Pausanias (Guide to Greece, ca. 170 C.E) are evidence of a vigorous nascent genre. These narratives and the ones that follow

> them render in words the strange, the exotic, the dangerous, and the inexplicable (Blanton 2)[1].

Las características fundamentales de la escritura de viajes moderna pueden encontrarse en las narrativas de John Mandeville o Marco Polo, sobre cuya lectura Cristóbal Colon estructuró su relato sobre América (Hulme 3). Dentro de la literatura europea, modelo literario de la escritura de Rudolph Philippi, se han identificado algunos "tipos" de viajeros que irán construyendo lo que, eventualmente, a través del tiempo y la historia, constituyó un género literario. En este sentido, Beatriz Colombi considera que antes de establecerse como género, "podemos hablar primeramente de una formación discursiva que atraviesa umbrales correspondientes a los cambios epistemológicos acaecidos en su historia" (Colombi 13). De esta manera, finalmente se consolidará un modelo narrativo que, en palabras de Normand Doiron, representa la "encrucijada de los discursos modernos que nace en la órbita del Renacimiento con la nueva valoración de la experiencia y se consolida hacia el siglo XVII, respondiendo a los mismos principios retóricos del relato histórico: brevedad, sencillez, veracidad" (Colombi 12). El relato "científico" destaca en la historia del género, según varios autores, como uno de los principales modelos de viajero y de viaje, constituyendo una tradición en la cual el relato de Philippi se ubica desde su particularidad.

El peregrino, el caballero errante, los comerciantes, los exploradores, los colonos, los cautivos o náufragos y los embajadores fueron diferentes tipos de viajeros que escribieron y fueron definiendo la estructura y las expectativas del público. La historia del género, según Hulme, puede explicarse como el proceso en el cual la escritura fue formando cada vez más

[1] "Los registros de viaje de los primeros viajeros como Herodotus (Historia de las Guerras Persas, ca.440 B.C.B), Strabo (Geographica, ca.23 C.E), y Pausanias (Guía a Grecia ca. 170 C.E) son evidencia de un vigoroso género emergente. Estas narrativas y las que les siguen reproducen en palabras lo extraño, lo exótico, lo peligroso, y lo inexplicable" (Blanton 2).

una parte imprescindible de la experiencia del viaje, cuya lectura, por lo general, estaba destinada a dar consejos a futuros viajeros o colonos del mismo origen cultural. Puesto que estos relatos daban noticias de recursos económicos explotables, tales viajes escritos comenzaron con mayor frecuencia a ser financiados por poderes económicos o políticos.

> During the sixteenth century, writing became an essential part of travelling; documentation an integral aspect of the activity. Political or commercial sponsors wanted reports and maps, often kept secret, but the public interest aroused by stories of faraway places was an important way of attracting investment and –once colonies started – settlers. Rivalry between European nation-states meant that publication of travel accounts was often a semi-official business in which the beginnings of imperial histories were constructed (Hulme 3)[2].

En Alemania, cuya amplia tradición de viajes y viajeros ha llegado a ser considerada parte de esta cultura según Carlos Sanhueza, se describen tipos similares, agregando otros: científicos, descubridores, artistas, aventureros y misioneros (Sanhueza 2006, 48). Siguiendo a este investigador, los artesanos y comerciantes, grandes viajeros por las necesidades de sus propios oficios, fueron los primeros, junto a los peregrinos, en relacionar viaje y descripción. Resulta interesante notar que el carácter del peregrino de la Edad Media, un viajero solitario en

[2] "Durante el siglo XVI, escribir se convirtió en una parte esencial del viajar; y la documentación una parte integral de la actividad. Los mecenas políticos o comerciales querían informes y mapas, casi siempre mantenidos en secreto, pero el interés público despertado por historias de lugares lejanos era una forma importante de atraer inversión y –una vez que comenzaron las colonias- colonos. Las rivalidades entre los estados-nación europeos ocasionaban que la publicación de los registros de viaje fueran a menudo un asunto semi-oficial en el cual los principios de las historias imperiales fueron construidos" (Hulme 3).

busca de su salvación a través del viaje, se mantiene como característica del viajero romántico. Todo viajero, aun indirectamente, emprende un viaje en busca de algo que no posee, autoconocimiento o, por el contrario, evasión.

Ya a partir del siglo XVII se realizan otro tipo de viajes de europeos alrededor de Europa. Se trata del *Grand tour* o el *Bildungsreise,* realizado por jóvenes aristocráticos cuyo objetivo principal era Italia, en pos de su formación para labores futuras. Según James Buzard, "The *grand tour* was, from start to finish, an ideological exercise. It' s leading purpose was to round out the education of young men of the ruling classes by exposing them to the treasured artefacts and ennobling society of the Continent" (Buzard 37)[3]. A través del viaje, se busca en el joven viajero el desarrollo de la personalidad, de la cultura y el conocimiento de las raíces de la cultura clásica. Se viaja para formar un criterio, por lo que se valora la diversidad y la experiencia del viaje mismo en la formación del joven noble. En este sentido, la experiencia del *Grand Tour* hace las veces de una pausa o transición, financiada por la familia, entre la juventud y la adultez, la cual debe asumirse al regreso del viajero. Según Sanhueza, este viaje era un requisito en la formación de los jóvenes nobles.

De este viaje deriva el *Weltreise,* o viaje alrededor del mundo, que se lleva a cabo entre los siglos XVIII y XIX, por parte de nobles, aristócratas y eruditos, con el objetivo de adquirir conocimiento e investigar. Este tipo de viajes, como indica Sanhueza, se relaciona con el desarrollo de la ciencia, que influenciará en que "cada vez más los desplazamientos entrarán en la lógica ilustrada y utilitaria" (2006, 44), orientándose entonces hacia la descripción de las riquezas naturales y humanas de los lugares visitados. Asimismo, Mary Louis Pratt indica que:

[3] "El *Grand Tour* fue, desde el principio hasta el final, un ejercicio ideológico. Su propósito principal era completar la educación de los jóvenes de las clases dominantes al exponerlos a los valiosos artefactos y la noble sociedad del continente" (Buzard 37).

> En la segunda mitad del siglo XVIII, todas las expediciones, científicas o no, y todos los viajeros, científicos o no, tuvieron algo que ver con la historia natural. La recolección de ejemplares, la construcción de colecciones, la denominación de especies nuevas, el reconocimiento de las conocidas, todo ello llegó a ser un tema obligado en los viajes y en los libros de viajes (1997, 57).

Por una parte, la ciencia influye en los relatos de viaje, que incorporan objetivos científicos, y al mismo tiempo, es la escritura de viajes la que hace posible el proyecto científico moderno. Son los datos aportados por los viajeros alrededor del mundo los que hacen posible los grandes descubrimientos y el desarrollo del discurso científico mismo: "it was in effect travel writing which provided the vehicle for the conveyance of the new information which laid the foundations for the scientific and philosophical revolutions of the seventeenth century" (Hulme 4)[4].

El viajero europeo, a partir del siglo XVIII, se dirige entonces hacia las colonias, espacios en los que perseguirá objetivos tanto científicos como económicos y políticos. La literatura de viajes se identificó con los intereses imperiales pues hablaba desde una posición de superioridad sobre lugares a los que había que influenciar, explotar o controlar (Bridges 53). El sentimiento de superioridad era más patente en los relatos científicos, puesto que el uso de una tecnología y ciertos instrumentos de medición parecían darle al europeo exclusividad en cuanto a la información verídica que se podía entregar sobre un territorio y su población. En este sentido, puede hablarse de una "conquista intelectual" del resto del mundo, "which implied

[4] "fue en efecto la escritura de viajes la que proveyó el vehículo para la transferencia de nueva información que puso los fundamentos para las revoluciones científicas y filosóficas del siglo XVII" (Hulme 4).

that 'those who understood nature's laws could bring about an 'imperialism of improvement[5]'" (Bridges 57). Ciertamente, había una valoración sobre qué significaba conocer aquellas "leyes de la naturaleza", cómo debía estudiarse y qué debía hacerse con los resultados de este saber. La naturaleza de los "nuevos mundos" requería una mirada experta (y, por lo tanto, europea) que supiera qué hacer con lo que era considerado ante todo un *recurso,* y pudiera a la vez darlo a conocer al público europeo interesado.

Para el siglo XIX ya existía en Europa una larga tradición de viajes y relatos que operaban como modelos literarios para cualquier viajero[6]:

> Al comenzar el siglo XIX la cultura alemana ya poseía una tradición de viajes desde hacía siglos, fuesen recorridos dentro de los espacios regionales o a ultramar. Junto con ello se había desarrollado una idea de dejar por escrito los viajes en forma de relatos, diarios de viajes, cartas o novelas. El arribo de viajeros alemanes a Hispanoamérica necesariamente se inscribió dentro de esta larga tradición de viajes y relatos: como modelos literarios, como formas de enfrentamiento con lo extraño y como experiencias a la distancia (Sanhueza 2006, 41).

América se convirtió en un destino popular entre los inmigrantes alemanes, un viaje que se convirtió, según Sanhueza, en un fenómeno de masas, "llegando entre los años 1841 y 1910 a cerca de cinco millones de inmigrantes germanos solo en Estados Unidos" (Sanhueza 2006, 46). Dentro de los tipos de relatos de viajeros, tres fueron los más significativos: el relato de científicos, el de artistas pictográficos, y el de aventureros. Como veremos, muchas veces las fronteras entre estos discursos son difusas, pudiendo convivir los tres en un mismo relato.

---

[5] "lo que implicaba que "aquellos que entendían las leyes de la naturaleza" podían traer allí un 'imperialismo de mejoras'" (Bridges 57).

[6] Sobre alemanes en América sigo a Sanhueza.

Según Sanhueza, Humboldt habría inaugurado un nuevo discurso científico en su viaje por América durante 1799-1804. La obra de Humboldt fue ampliamente difundida y leída y marcará toda la producción científica a lo largo del siglo XIX en América, ya sea como seguidores o críticos. Humboldt inaugura un método científico basado en el estudio de la naturaleza como una unidad, la realización de un viaje, la relación directa del científico con su objeto de estudio, y la relación entre ciencia, arte y escritura.

El interés de Humboldt era comprender el mundo como una totalidad, para lo cual era necesario recorrerlo y estudiar las relaciones dadas en él. Para esto, tanto como los aspectos "naturales", era necesario comprender los aspectos sociales del paisaje, en lo que Humboldt llamó un "cuadro de la naturaleza": un estudio que incluía fenómenos naturales, sociales e históricos y las relaciones dadas en este conjunto. Para lograrlo, Humboldt sostenía que la relación entre la ciencia y el arte era fundamental; o más bien, que ambos nunca estuvieron separados. La aprehensión del mundo se hace con todos los sentidos, y para llegar a diferentes públicos, tanto texto como imagen son requeridos, así como también los aspectos vivenciales y emocionales del viaje: "Solo el entrecruzamiento de dichas dimensiones permitía aprehender fehacientemente la unidad de la vida natural (…) En tal concepción estética, la función poética en ningún caso era meramente ornamental, si no, muy por el contrario, parte constitutiva del relato mismo" (Sanhueza 2006, 53).

En Humboldt se desarrolla la relación entre las nacientes tecnologías, el uso de instrumentos de medición y el efecto de realidad que ellos otorgaban a la observación de la naturaleza, con una "estética espiritualista del romanticismo" (Pratt 1997, 220). Según Pratt, Humboldt:

> Hizo innovadoras tentativas de corregir lo que consideraba las fallas de la literatura de viajes de su época: por una parte, una preocupación trivializante por lo que él llamaba "lo meramente personal"; y por otra, una acumulación de

> detalles científicos que resultaba espiritual y estéticamente insípida. La solución de Humboldt en sus *Views* fue fusionar la especificidad de la ciencia con la estética de lo sublime (1997, 216).

Con el tiempo, el desarrollo de las ciencias hizo uso cada vez más de un discurso y método empírico ajeno a las impresiones subjetivas del viajero. Según Sanhueza, en viajeros como R. Philippi y Karl Burmeister, ambos alemanes, ya se perciben diferencias respecto al "relato científico" como se venía desarrollando con anterioridad. Para Sanhueza, en estos viajeros hay un abandono progresivo de la primera persona que expresa subjetividad, la voz impresionada del viajero sobre lo que ve:

> Dichos trabajos dejan entrever un tipo de texto que asumía un tipo de escritura de tipo impersonal y neutral. Elementos que hasta Poeppig habían ocupado un papel dentro de la mirada de los naturalistas, tales como las opiniones personales o una prosa poética, se presentan ahora muy disminuidos. Aquí se establece una distancia respecto de Humboldt. La prosa ya no incluye aspectos personales, subjetivos o emocionales. La persona del narrador queda en segundo plano. Lo importante era la disciplina y el lenguaje que desde ahí surgía. Incluso, la idea de una narración que fuese legible por un amplio círculo de lectores queda descartada (2006, 56).

Como veremos más adelante, no nos parece acertada esta afirmación de Sanhueza respecto a Rudolph Philippi. Según se puede comprobar en diferentes aspectos de su obra, la primera persona y la construcción de un narrador con una visión subjetiva de la otredad que experimenta como viajero es parte fundamental de su narrativa.

Una definición del relato de viajes como género no estaba ni está hoy claramente establecida. Beatriz Colombi en *El viaje y su relato* realiza un seguimiento a diversas aproximaciones al género, concluyendo que "su especificidad interna parece difusa, del mismo

modo lo es la amplitud de su rango, considerado tanto como una formación discursiva, un género discursivo o un género literario" (13). Desde un punto de vista discursivo, existe consenso teórico sobre el carácter híbrido del relato de viajes, en tanto está construido por una variedad de discursos. Para Colombi, la definición que da Mijail Bajtin sobre este género es base para la que ella luego entregará:

> (…) el viaje sería un género discursivo secundario o ideológico que "aloja en su interior a géneros discursivos menores o primarios, como guías, mapas, cartas, tablas, itinerarios, cronologías, instructivos, descripciones, dibujos. Estas formas primarias no son narrativas sino enumerativas, descriptivas o estadísticas, incorporándose como "pruebas" o "constancias" del fundamento empírico de aquello que se cuenta. Tienen por función, entonces, reafirmar la propiedad documental del género, cuya impronta más evidente es la presencia de numerosos referentes externos como, por ejemplo, los topónimos (13).

Me parece que calificar las imágenes presentes en los relatos de viaje, tales como dibujos o mapas, como "géneros discursivos menores" que solo tienen por fin "reafirmar la propiedad documental del género", no hace justicia a la importancia que tienen. Definiciones como ésta otorgan una primacía a la palabra escrita que, según parece, ha sido la constante en los estudios de relatos de viaje científicos, sin considerar el lenguaje visual como parte fundamental en la construcción del género. Como veremos, otras de sus definiciones ni siquiera mencionan estos otros lenguajes visuales presentes en los relatos de viajes y se concentran en el narrador o en las figuras literarias. La definición dada por Colombi, por ejemplo, sigue esta línea. La literatura de viajes sería una:

> (…) narración en prosa en primera persona que trata sobre el desplazamiento en el espacio hecha por un sujeto que, asumiendo el doble papel de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia –veraz,

> objetiva- de tal desplazamiento con su relato. Estos componentes temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia del sujeto de la enunciación y el enunciado) y retóricos (veracidad, objetividad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo (13).

Se entiende que entre estas "marcas de lo factual" la autora se refiere, entre otras, a las imágenes. Sin duda estas poseen este carácter, pero no solo están ahí con ese propósito, sino que contribuyen al discurso general del texto o al "argumento oculto", como lo llama Colombi. En otras palabras, son parte fundamental de la "ficción de viaje" o "imaginario geográfico" (Said 1990) que construyen. La imagen puede ser más efectiva que el texto, como muy bien sabía Humboldt y como puede corroborarse con la popularidad que tuvo la pintura de paisaje en Europa, con pintores de la academia de Londres y Copenhague tales como Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Caspar David Friedrich (1874-1840) y Carl Gustav Carus (1789-1869). En Chile, por su parte, la pintura de paisaje se llegó a considerar un *género nacional* durante el siglo XIX, con pintores tales como Onofre Jarpa (1849-1940), Alberto Orrego Luco (1854-1931), Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925) y Juan Francisco González (1853-1933).

Según Colombi, todas las estrategias retóricas, bajo el aspecto de un relato mimético, están dispuestas de manera de exponer una tesis subyacente o "argumento oculto", el cual habría que leer entre líneas. En este sentido, Colombi concluye que el análisis de un relato de viajes consiste finalmente en su análisis ideológico. Este *argumento* estaría dispuesto a lo largo de la obra en elementos tales como los tropos utilizados, en la construcción de topos o lugares comunes para la representación de los espacios (tanto en imágenes como en el texto), en la construcción de una voz narrativa, etc.:

> descubrimos detrás de todo relato una selección de momentos y escenas, una articulación jerarquizada de los sucesos, una reorientación ideológica de todos los materiales. En este sentido, Edward Said acuñó el sintagma "ficciones del

> viaje", aludiendo a la capacidad de estas narraciones de construir representaciones culturales convincentes y generar lo que llama una "actitud textual" que tiene peso en las futuras representaciones sobre el mismo espacio (Colombi 14).

En este sentido, Edward Said argumenta, a propósito de la desigual relación entre Oriente y Occidente, que ésta es construida cultural y no naturalmente, resultando en lo que Said llama la construcción de un "imaginario geográfico". La representación que hace el viajero de un territorio se vuelve paisaje en la medida en que la relación entre viajero y espacio definen la representación, que no es objetiva sino subjetiva y selectiva. Cualquier intento de narrarla inevitablemente usará estrategias retóricas para persuadir a su lector de la verdad expuesta:

> (…) the Orient and the Occident are facts produced by human beings, and as such must be studied as integral components of the social, and not the divine or natural, world. And because the social world includes the person or subject doing the studying as well as the object or realm being studied, it is imperative to include them both in any consideration of Orientalism (Said 1990, 199)[7].

Para Casey Blanton, en esta misma línea, el elemento común en los relatos de viajes, y lo que finalmente los define, es la relación de un narrador con la alteridad. Esta forma de considerar el aspecto ideológico del género abre puertas en cuanto a su definición y posibilidades:

[7] "(…) el Oriente y el Occidente son hechos producidos por seres humanos, y como tales deben ser estudiados como componentes integrales del mundo social, y no del divino o natural. Y ya que el mundo social incluye a la persona o sujeto que lleva acabo el estudio, así como el objeto o ámbito que está siendo estudiado, es imperativo que ambos sean incluidos en cualquier consideración sobre el Orientalismo" (Said 1990, 199).

> Once I understood, however, that travel books are vehicles whose main purpose is to introduce us to the other, and that typically they dramatized an engagement between self and world, it was a matter of focusing on the various ways the observing self and the foreign world reverberate within each work (11)[8].

Para Blanton, entonces, la historia del género se define en función de los cambios del lugar del narrador. En este sentido, Blanton destaca el poder narrativo del relato de viajes, como una forma históricamente exitosa de contar una historia:

> Its reader is swept along on the surface of the text by the pure forward motion of the journey while being initiated into strange and often dangerous new territory. The traveller/narrator's wellbeing and eventual safe homecoming become the primary tensions of the tale, the traveller's encounter with the other its chief attraction. Indeed, the journey pattern is one of the most persistent forms of all narratives –both fiction and nonfiction. Works as various as the Odyssey, Gilgamesh, Moby-Dick, and the travel books of Mungo Park, Gertrude Bell, and Jan Morris all follow this ancient pattern: departure, adventure, and return (2)[9].

---

[8] "Una vez que comprendí, sin embargo, que los libros de viaje son vehículos cuyo propósito principal es introducirnos al otro, y que ellos típicamente dramatizan un encuentro entre el yo y el mundo, fue un asunto de enfocarse en las varias maneras en que el yo observador y el mundo extraño resuenan en cada obra" (Blanton XI).

9 "El lector es llevado por sobre la superficie del texto por la pura fuerza del movimiento del viaje mientras es iniciado en el extraño y muchas veces peligroso territorio nuevo. El bienestar del viajero/narrador y su eventual regreso a casa seguro se convierten en las tensiones primarias de la historia, y el encuentro del viajero con el otro su atracción principal. De hecho, el patrón del viaje es uno de las formas más persistentes de todas las narrativas –tanto de la ficción como de la no ficción.

Para Blanton, aspectos tales como la ficción o no ficción de la obra o sus rasgos formales son secundarios, primando la presencia de un narrador y su relación con la otredad en cualquiera de sus formas. Bajo este criterio, pueden formar parte del género incluso los viajes introspectivos.

Por otra parte, a partir de los estudios coloniales y postcoloniales, el relato de viajes es inseparable de su aspecto imperialista o eurocolonial. Según Pratt, "Con el establecimiento del proyecto global de clasificación, la observación y catalogación de la naturaleza se tornó narrable. Podía constituir una secuencia de hechos y hasta producir una trama argumental. Podía ser la historia principal de un relato" (1997, 58). Este relato tenía por finalidad, directa o indirectamente, una vigilancia territorial, la apropiación de recursos naturales y el control administrativo (1997, 39). Mediante el análisis retórico, Pratt busca encontrar elementos comunes entre diferentes relatos, encontrando convenciones comunes que definen un género que se caracteriza, no por sus fronteras, sino por su heterogeneidad. Así, Pratt no entrega una definición del relato de viajes, si no que describe su metodología de análisis:

> With respect to genre, I have attempted here to pay serious attention to the conventions of representation that constitute European travel writing, identifying different strands, suggesting ways of reading and focuses for rhetorical analysis. The book includes many readings of quoted passages. I hope that some of the readings and ways of reading I propose will be suggestive for people thinking about similar materials from other times and places. The study of tropes serves to unify corpuses and define genres in terms, for example, of shared repertoires of devices and conventions (and yet it is, of course, the corpuses that create the

---

Obras tan variadas como la Odisea, el Gilgamesh, Moby-Dick, y los libros de viaje de Mungo Park, Gertrude Bell y Jan Morris, todas siguen este antiguo patrón: partida, aventura, y regreso" (Blanton 2).

> repertoires). My aim here, however, is not to define or codify. I have sought to use the study of tropes as much to disunify as to unify what one might call a rhetoric of travel writing. I have aimed not to circumscribe travel writing as a genre but to suggest its heterogeneity and its interactions with other kinds of expression (1992, 11)[10].

El relato de viajes nos plantea ciertas dificultades, entre ellas, la relación entre lo fáctico y lo ficcional (y los problemas derivados de esta). Al encontrarnos con un texto de aspiraciones científicas, la posibilidad de calificarlo únicamente como un relato referencial, es decir, de absoluta objetividad con su referente, deriva en su lectura como un relato "técnico, derivado, representativo o de suplemento normalmente atribuido a esta textualidad", y por tanto su consideración como un "género meramente aditivo, secuencial o referencial" (Colombi 14). En el caso del *Viaje al desierto de Atacama*, respecto a su recepción, podemos comprobar que ha sido principalmente leído como relato referencial y documental. Desde una perspectiva historiográfica, ha sido fuente de datos biográficos del autor y datos históricos relacionados con

[10] "Con respecto al género, he intentado aquí poner seriamente atención a las convenciones de representación que constituyen la escritura de viajes europea, identificando sus diferentes aspectos, sugiriendo maneras de leer y focos de análisis retorico. El libro incluye muchas lecturas de pasajes citados. Espero que algunas de las lecturas y maneras de leer que propongo serán sugerentes para personas pensando en materiales similares de otros tiempos y lugares. El estudio de los tropos sirve para unificar corpus y definir géneros en términos de, por ejemplo, repertorios compartidos de estrategias y convenciones (y son, sin embargo, los corpus los que crean los repertorios). Mi propósito aquí, sin embargo, no es definir o codificar. He intentado usar el estudio de los tropos tanto para dividir como unificar lo que uno podría llamar una retórica de la literatura de viajes. He buscado no circunscribir la literatura de viajes a un género, si no que sugerir su heterogeneidad y sus interacciones con otros tipos de expresión" (Pratt 1992, 11).

la formación de un discurso científico de la nación en ciernes. Sin embargo, como indica Beatriz Colombi, el análisis textual de aspectos tales como las "constantes estructurales, complexión tropológica, configuración topológica, competencia y roles del narrador", que permiten revelar "el "argumento oculto" o "la trama articulada por los tropos, la tesis subyacente" (Colombi 33) que sería inherente al género, no ha sido analizado. Y, sin embargo, la "contaminación ficcional del informe científico" (Livon Grossman 2003) es un aspecto fundamental de esta literatura que, en palabras de Percy Adams, es una "forma antigua, muy variada y poco convencional, cuyos procedimientos se encuentran más cerca de la ficción que de la ciencia, con la que usualmente se la asocia" (cit. en Colombi 12).

Si desde la literatura se lo ha considerado un relato "demasiado" mimético para ser considerado literario, resulta paradójico que desde la disciplina de los estudios históricos también existan distancias con el trabajo historiográfico que involucre relatos de viaje. Según Carlos Sanhueza, las suspicacias que tendría la historia como disciplina se dirigen hacia lo subjetivo que el texto puede ser para el análisis, pues entregaría información inválida para el historiador:

> En efecto, cuando el interés investigativo no se centra en el autor del relato y sus particulares interpretaciones de las cosas, sino en las cosas reconstruidas por este, el relato de viajes resulta, por decir lo menos, problemático. A ello se suman los intereses literarios y estéticos del viajero, como también ciertas distorsiones perceptivas, lo que finalmente acaba por quitarle validez a tales textos. El resquemor reside en la posibilidad de que lo escrito por el viajero sea el resultado de representaciones totalmente ajenas a lo que este efectivamente pudo haber observado y, por lo tanto, que no reflejen la realidad (2006, 35).

El relato de viaje, entonces, ha sido un género problemático desde el análisis disciplinar de los estudios históricos y literarios, y de hecho no fue incluido en el campo de estudio

institucional propiamente tal hasta el surgimiento de los estudios postcoloniales alrededor de 1980.

5. El paisaje: territorio e imagen

El paisaje es un constructo cultural que "remite tanto a una porción de territorio como a su imagen, a su representación artística y, también, 'científica'", la cual involucra un punto de vista subjetivo caracterizado "por precisas coordenadas culturales y objetivos políticos" (Minca 188). Designando tanto al referente como a su representación o descripción, con una historia a la que se le atribuyen diferentes inicios, la mirada paisajística tiene a partir del siglo XIX una "segunda emergencia" (Aliata y Silvestri 2001) que coincide con la modernidad como período histórico, es decir, con la emergencia de los estados modernos, el desarrollo del comercio y los viajes. Superar la perspectiva meramente utilitaria de la naturaleza para llegar además a su contemplación estética y científica fue fruto de estas condiciones históricas, dando lugar a manifestaciones culturales como el turismo, la pintura de paisajes, los relatos de viajes, la cartografía y la geografía, todas ellas iniciadas por las elites que disfrutan del ocio y la urbe (Williams 2001), lo que les permite el gozo y la contemplación (y posterior explotación) de la naturaleza.

La transición entre entender la naturaleza como algo útil, que involucra trabajo para sobrevivir, a considerar la naturaleza como paisaje (observable), puede también rastrearse en las vinculaciones etimológicas e históricas entre los términos *país* y *paisaje*. El término latino *pagus* (o "pago" en la lengua española) designó "tierra o heredad" (Maderuelo 2005, 25), un espacio cultivable y trabajable por el hombre. Sin embargo "pago" se transformó luego en país y paisaje "que expresa las ideas de región, provincia o territorio y que, junto a nación, son las acepciones que posee actualmente el término país" (2005, 25). Según Javier Maderuelo, la posibilidad de comparar un lugar con otro (a través de los viajes) y alcanzar una independencia respecto a la tierra y los trabajos necesarios para volverla productiva (de la élite en la ciudad)

le dan al sujeto la posibilidad de observar y desarrollar una mirada estética y también científica sobre el "pago" (país o nación), convirtiéndolo así en "paisaje".

Paisaje y nación, por tanto, están relacionados desde su etimología y definen al sujeto moderno. Según Claudio Minca, la modernidad, caracterizada por la llegada de la burguesía al poder, se resuelve en un compromiso entre poder y saber, "entre razón científica y razón de estado" (Minca 210), como parte de las exigencias de legitimación de su toma del poder. Este compromiso da lugar al estado nación como una "invención geográfica". Si el paisaje fue hasta ese momento un concepto puramente estético, Minca sostiene que éste muta hacia un concepto científico que tiende a eliminar lo subjetivo para ser servicial a una representación "objetiva", relacionada con la descripción y el reconocimiento del territorio y sus recursos explotables tanto como de las fronteras nacionales. Nace así la "geografía de Estado" a partir de la "geografía pura". Humboldt fue un antecedente fundacional para esta perspectiva que vincula a la ciencia con el arte "sin renunciar ni a la precisión científica ni a la belleza", pues buscaba "tratar estéticamente a los sujetos de la historia natural" (Silvestri 62).

El sujeto del paisaje (quien observa) desaparece paulatinamente a favor de imágenes instrumentalizadas hacia la representación de lo nacional, reconocibles por todos los miembros de esta "comunidad imaginada" (Anderson 1983) para alcanzar una identidad común y esgrimir estas imágenes como garantía de poder sobre el territorio (como es el caso de los mapas), entendiendo territorio como "una más o menos vasta extensión de la superficie terrestre, que puede estar limitada por divisiones geofísicas (montes, ríos), por diferencias lingüísticas o por delimitaciones político-administrativas que pueden coincidir o no con las geofísicas y lingüísticas (Assunto 46). En este contexto, Latinoamérica destaca en Occidente por hacer un uso alegórico de la naturaleza, creando imágenes fundacionales para las nuevas naciones, "señalando con ello de manera metafórica a los territorios y poblaciones que le dan cuerpo" (Peliowski y Valdés 27).

En Chile, superada la época colonial y al instalarse un gobierno republicano, se promovieron discursos nacionales en distintos medios (Saldivia 2015) que intentaban unificar un territorio diverso y aislado entre sí, difícil de identificar con una única imagen nacional. Eliminado el poder monárquico y el repertorio de imágenes adjunto a él, al gobierno le urgió fomentar una identidad nacional que promoviera un sentimiento de pertenencia a una nación para todos aquellos quienes residían dentro de sus aún dudosas fronteras. Estas intentaban desplazarse más hacia el sur (por sobre la resistencia del pueblo mapuche) y más hacia el norte, abarcando los desiertos de Atacama y Tarapacá (con las limitaciones propias de los grandes desiertos, como la falta de agua y población), donde la explotación de incipientes riquezas como el salitre, el guano y minerales como el cobre y el oro comenzaban su desarrollo.

Hacia el norte, el desierto de Atacama o "el despoblado" representó durante la colonia una "frontera infranqueable" (como lo calificó Darwin), una "ruta de tránsito" (según Manuel Vicuña) o un "purgatorio" donde se pagan todos los pecados de la conquista (para Gerónimo de Vivar), entre otras representaciones. En el ensayo titulado *La imagen del desierto de Atacama (XVI-XIX): Del espacio de la disuasión al territorio de los desafíos* (1995), Manuel Vicuña sostiene que el desierto careció de imagen pública y no fue incorporado a los "imaginarios geográficos" (Said)[11] nacionales debido a que no tenía interés económico alguno, y sólo fue incluido o "imaginado" definitivamente a partir de 1870 con el descubrimiento de la mina de Caracoles y posteriormente con la Guerra del Pacífico (1879-1883). En este sentido, Vicuña plantea que:

[11] Edward Said define a los imaginarios geográficos como "representaciones, fantasías y sueños sobre los espacios de "los otros" vehiculizados a través de los relatos de viaje, de las fotografías, las pinturas y las cartografías" (Zusman 54).

> parece lícito considerar al despoblado como el reverso de Arauco, territorio donde en un principio los españoles contaron con una amplia dotación de indígenas encomendados (…) Dicho de otro modo, el despoblado no fue incorporado debido a la ausencia de pobladores y, por consiguiente, a causa de las circunstancias que explican esta carencia (44).

Es justamente la "ausencia de pobladores" el argumento utilizado por otros autores para decir que representarlo de esa forma promueve su incorporación a la nación. Es decir, esta misma circunstancia es la base para su explotación. Según Vicuña, los pocos relatos que describen la zona hasta esa fecha, como los de Gerónimo de Vivar, Francisco San Román, José Victorino Lastarria y R. Philippi no llegan a conformar un discurso que integre la zona a la historia nacional, y por lo tanto "quedó relegado al fondo de una memoria en parte mítica" (70). En este sentido, sostiene Vicuña,

> (se) puede concluir sobre la base de todo lo anterior, que hacia 1879 aún prevalecía la ignorancia con respecto al desierto. Muy pocos sabían efectivamente cómo era el despoblado; antes bien, a la mayoría de los chilenos les resultaba casi imposible imaginárselo. Y aunque con motivo de la guerra, el desierto adquirió la transitoria calidad de escenario de la noticia, abstengámonos de sobredimensionar el círculo de lectores de periódicos (81).

Hacia el sur del país, las representaciones del territorio en disputa entre el pueblo Mapuche y el gobierno de Chile privilegiaban bosques con gran potencialidad productiva y una población indígena incivilizada, imagen que fomentaba la empresa de colonización alemana de las zonas de Valdivia y Llanquihue. Según Fabien Le Bonniec en el ensayo "Del paisaje al territorio: de los imaginarios a la lucha de los mapuche en el sur de Chile" (2014), las representaciones paisajísticas del sur "constituyeron un registro literario central en la formación

de la joven nación" (Bonniec 71), entre las que destacan autores tales como José Victorino Lastarria, Andrés Bello, Alberto Blest Gana y Francisco Bilbao, en donde:

> la mayoría de estos escritores eran, al mismo tiempo, políticos. En sus obras, el indio es relegado a espacios lejanos, al borde del mundo civilizado, aunque se promueve su integración simbólica a través de la exaltación de algunas de sus características, tales como su irreductibilidad ante los españoles, con el fin de hacerlos parte del mito de "la gran familia chilena" (71).

Sin embargo, no será ni el paisaje nortino ni el sureño el que prevalecerá como símbolo y característica del país, sino la Cordillera de los Andes vista desde la capital. Paulina Ahumada en *Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX* (2014), al estudiar la forma en la que se representa la cordillera como símbolo de la nación durante el siglo XIX, postula que "se trata de una representación que se hizo desde el gobierno como parte de las políticas de formación de un Estado 'fuerte y centralizado', para el cual la montaña sirve como un motivo útil para dar unidad al proyecto de nación que se construye desde la ciudad de Santiago como capital, y desde la elite criolla" (2014, 114). La autora demuestra, al estudiar numerosas imágenes paisajísticas decimonónicas, que la representación de la montaña más recurrente es la del cerro El Plomo, montaña que se ve mirando al oriente desde la capital, construyendo una imagen/nación desde el centro. Esta imagen de la cordillera, reiterada en diferentes soportes, convierte a Santiago en el paisaje nacional ícono, por sobre otros paisajes y diferencias: "la montaña arquetipo, vista desde Santiago, 'naturaliza' el proyecto de nación que se va construyendo a lo largo del siglo XIX, diluye las diferencias y sirve para crear un sentido de unidad" (2014, 141).

Por su parte, Alfredo Jocelyn-Holt en su artículo "El Valle Central (¡Hasta la vista, baby!)" (2008), tampoco está lejos de esta hipótesis al plantear que el Valle Central de Chile es la matriz del imaginario de la nación. Aun cuando, según el autor, al principio de la conquista,

el Valle Central era sólo el medio para continuar la conquista hacia la Araucanía y el sur austral (que era lo que realmente interesaba a los conquistadores, en busca de la mítica "Ciudad de los Césares"), la gestión político-económica de la clase terrateniente del Valle Central logró convertirlo en el núcleo poblacional y cultural del país, concluyendo que "en un sentido groseramente simplista, pero no enteramente falseable, el Valle Central por tanto, *es Chile*" (Jocelyn-Holt 37). La élite del norte minero y del sur austral no logró competir y por lo tanto estas regiones habrían quedado fuera del Chile imaginado.

La actividad artística no estuvo libre del discurso nacional que se desarrolló durante el siglo XIX en Chile. Según Josefina de la Maza en su artículo *Por un arte nacional* (2010), la preocupación por "lo nacional" prevaleció en las discusiones sobre lo artístico desde la fundación de la Academia Nacional de Pintura en 1849, y especialmente desde la década de 1880 con la creación del Museo de Bellas Artes, la fundación de periódicos especializados y la organización de exposiciones, aun cuando este tópico venía desarrollándose desde el comienzo de la república (De la Maza 2010, 283).

La actividad artística dependía casi exclusivamente de los mecenazgos privados o estatales, pertenecientes a un mismo grupo social, con gustos e intereses específicos en cuanto a pintura: paisajes, escenas de costumbres y retratos. Como explica Catalina Valdés en *Cuadros de la naturaleza en Chile. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX* (2014), entre estos intereses destaca el paisaje natural como uno de los motivos más recurrentes de la pintura chilena, distinguiéndose por esta característica en el contexto latinoamericano (2014, 83). En Chile, específicamente, la relación entre nacionalismo y paisaje tiene la particularidad de estar definida por una fuerte influencia europea, especialmente en cuanto el gobierno encargó estas imágenes (ya sea del ámbito artístico o científico) a pintores o científicos extranjeros. Algunos de ellos fueron, desde la ciencia, Claudio Gay, Amado Pissis y Rudolph

Philippi. Y desde el artístico, el italiano Alessandro Cicarelli y el alemán Johan Moritz Rugendas.

La pintura de paisaje tuvo una importancia fundamental dentro del desarrollo artístico en Chile. Catalina Valdés indica que la pintura de paisaje en Chile es "una de las cuatro constantes definidas por el crítico e historiador del arte Antonio Romera" y un "eje organizador del relato histórico del arte chileno en manuales, estudios monográficos y exposiciones", llegando a convertirse en un "género nacional" y conformando incluso el llamado "mito paisajístico" (2014, 9).

En este contexto, la influencia de las ideas y obras de Humboldt se sintió tanto en Europa como en Latinoamérica, provocando profundos cambios en el campo científico y artístico que significaron una profunda vinculación entre ellos:

> El inmenso entusiasmo y la intensa circulación de las ideas humboldtianas provocaron una renovación tanto en el campo de las ciencias naturales como en el del arte, estrechando los vínculos entre uno y otro hasta el punto de provocar, sumándose a otras fuerzas del romanticismo, una revolución en los cánones artísticos: hacia mediados del siglo XIX, la pintura de paisaje disputaba ya el primer sitial en la jerarquía de los géneros a la pintura de historia (2014, 8).

Comparativamente, la pintura de paisaje en Chile se desarrolló de forma tardía en relación a México o Brasil, y se considera que el género como tal se inauguró en la "Exposición de Pinturas de la Sociedad de la Instrucción Primaria" de 1867 (es decir, 7 años después de la publicación del *Viaje* y sus láminas). En este sentido, las 'vistas' incluidas en la obra que estudiamos se sitúan en un contexto de plena emergencia y valorización del paisaje como género, e incluso algo prematuras para el contexto nacional. Este género se caracteriza por el "costumbrismo" o "color local", con claros fines de formar una identidad nacional:

> El paisaje y el costumbrismo se componen en estas obras exentos de las estridencias y exotismos de lo sublime y evocan la categoría estética de lo pintoresco planteada por Gilpin, cercana a lo que pocos años después se denominaría "color local", en estrecha coherencia con una idea nacionalista del arte. Ante la ausencia de cuadros representativos del género histórico, los paisajes resultan funcionales a la necesidad de conformar un canon visual de la nación (2014, 14).

Es importante notar que Valdés se está refiriendo específicamente a pintores nacionales de paisaje, y no a la representación del paisaje por el arte en general, que puede estar en otros soportes o medios técnicos. En este sentido, Valdés no considera parte de este estudio a científicos extranjeros como Claudio Gay o Rudolph Philippi, y considera que no hubo representantes del "modelo naturalista" en las primeras manifestaciones de la pintura de paisaje en el país. En este estudio, consideraremos, como hace Paulina Ahumada, diferentes registros técnicos de representación del paisaje bajo la relación sujeto/naturaleza, y por esto, relacionaremos pintura, grabado, litografías, etc. Todos estos registros tienen como elemento común con la pintura de paisaje estudiada por Valdés el ser utilizados como una "herramienta para la formación de una nueva nación", en el contexto de que ya para la segunda mitad del siglo XIX, la pintura de paisaje se asumía como "la expresión moderna de la nacionalidad" (2014, 14).

La investigadora argentina Graciela Silvestri menciona el caso de Johan Moritz Rugendas, pintor viajero que, heredero de la categoría estética de lo pintoresco, busca paisajes que pueda asimilar a lo conocido y a sus propios modelos estéticos previos, pertenecientes a su formación europea. En sus pinturas busca escenas que sean representativas de cada país visitado, instrumentalizando el arte en pos de un ethos nacional**.** Al realizar en sus viajes una

selección de lo "pintable", establece modelos y estereotipos de lo nacional, aportando de esta manera a generar una imagen reconocible de la nación. Así lo señala Paulina Ahumada:

> Para Diener, lo pintoresco en América sobrepasa el sentido inicial de pintar ciertas vistas excepcionales, para pasar a jugar más bien un papel performativo: mostrar cada ambiente como lo que denomina un "arquetipo identificable", que sintetiza aspectos de la geografía física y de ciertos tipos y costumbres asociados a ese ambiente (2014, 129).

Resulta interesante notar que, en Argentina, por ejemplo, la pampa no llamó la atención de Rugendas, pues se alejaba de las tradiciones pictóricas europeas, monopolizadas por las montañas y bosques. En Chile, el pintor deja de lado marinas y desiertos y representa preferencialmente la Cordillera de Los Andes, contribuyendo al tópico nacional ya mencionado. Si vemos el caso de Rudolph Philippi, el científico se verá confrontado al desierto únicamente por encargo gubernamental y, en este choque obligado, su propio fondo cultural paisajístico, similar al de Rugendas, rivalizará con el desierto.

No fueron sólo los "pintores nacionales" ni tampoco los "pintores viajeros" quienes se interesaron por el género del paisaje en Chile. Siguiendo el modelo de Alexander von Humboldt, fueron varios los naturalistas, por lo general extranjeros, quienes practicaron la representación visual de la naturaleza o incluyeron estas imágenes realizadas por otros de manera fundamental en su obra. Humboldt planteaba que no bastaba la palabra escrita para estudiar la naturaleza entendida como cosmos. Para Humboldt, "La naturaleza del procedimiento escrito es, en efecto, demasiado abstracta para colocar ante los ojos del espectador el fenómeno real en todo su esplendor y en su básica unidad" (Silvestri 62). Es en la imagen visual donde Humboldt consideró que la unidad arte/ciencia era posible. La impresión que la naturaleza provoca en el científico-observador, según Humboldt, es de tal magnitud que es mejor aprehendida a través de la imagen visual y, a la vez, el sentimiento es mejor transmitido

y el conocimiento más abarcable. La imagen visual transmite más información con menos datos, según comenta Wolfgang Schaffner en el artículo "Humboldt y el diseño del saber" (2008):

> Hacia el principio del siglo XIX, el desarrollo de sistemas de diagramas topográficos reemplazando las tablas estadísticas vuelven posible una nueva economía y operacionalidad de los signos; es decir, hacer visible, legible, transferible y almacenable el mayor volumen de datos con la menor cantidad posible de signos, en un espacio visual en el que se superponen las fórmulas, la escritura y las imágenes y desaparecen los tradicionales límites entre texto e imagen. Es el uso de dichas técnicas mediales, aplicadas tanto a la observación de la naturaleza como del Estado, lo que da lugar a un segundo "descubrimiento científico" de las Américas (128).

Los rasgos definidos por Valdés para caracterizar la pintura de paisaje, tales como el costumbrismo y sus fines nacionalistas, son también aplicables a soportes como los utilizados por Gay y Philippi, principalmente a sus litografías acuareladas. En estos casos, también se busca una función social para la imagen. Ésta tiene dos objetivos: "La primera es servir de plataforma para la asimilación de la naturaleza con el territorio y, de ambos, con la idea de Nación (…) La segunda es que la imagen de la naturaleza expresada en estas pinturas dé cuenta de la experiencia (sublime, pintoresca) del sujeto moderno ante la naturaleza" (Valdés 2014, 17).

La categoría estética del pintoresco será la elegida para la representación del paisaje nacional. Esta categoría, descrita por William Gilpin en su obra *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (2004):

> se trata de la exposición de una idea moderna e ilustrada según la cual se rechazan los objetos "afectados" para fijar la mirada, como hizo Rousseau, sobre

> la naturaleza y los objetos simples y naturales. En pocas palabras, para valorar el paisaje en sus escenarios naturales, cosa que hasta ese momento no se había empezado a hacer (Gilpin 36).

Al estudiar la obra de Rugendas, Pablo Diener en el artículo "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas" (2007), también apela a esta categoría estética para los pintores viajeros. El viaje pintoresco es, para el autor, un "instrumento que sirve específicamente al propósito de aprehender las experiencias vividas en un escenario diferente al del mundo cotidiano del viajero" (286). Esta herramienta permitía al viajero observar un paisaje por primera vez y tener las pautas para representarlo: "Y lo pintoresco se constituye en un camino para asimilar esta experiencia, vale decir, para domesticar lo desconocido y reorganizar lo desestructurado. El lenguaje artístico proporciona un instrumento mediador, que permite reacomodar la realidad de acuerdo con cánones predeterminados" (290). Ante la experiencia de la otredad (del desierto, del indígena), naturalistas y pintores viajeros recurren a esta herramienta y modelo con el fin de asimilar lo diferente a los registros ya existentes de lo conocido, lo propio y lo familiar.

6. El desarrollo del lenguaje de la ciencia, el arte y los viajes

Hemos hablado del contexto artístico de Chile en el siglo XIX y, en particular, del género de paisaje y el desarrollo del pintoresco. Como hemos visto, éste está vinculado con el desarrollo de las ciencias. Dice Sanhueza, citando a Bernardo Subercaseaux en *Historia de las ideas y cultura en Chile*,

> La cultura desarrollada en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX ha sido entendida desde la formación de una república que, a partir del año 1830, permitió la edificación material e institucional desde una serie de espacios para su desarrollo político, económico y cultural. En este último plano se ha destacado

> a la ciencia que desde comienzos del siglo XIX "recibió una dirección gubernamental basada en la institucionalización de la educación laica, la apropiación del pensamiento positivista y científico, constitución de diversas disciplinas en los ámbitos de las ciencias y el desarrollo de un inventario y taxonomía de la realidad mineral, animal y vegetal del país" (Vilo y Sanhueza 600).

La dirección gubernamental para la ciencia en este proceso de establecimiento y legitimación de la república vincula entonces nación, ciencia y arte con el ideario del progreso. Según Saldivia, a partir de 1830 puede hablarse de un desarrollo de la ciencia propiamente tal, pues coinciden ciertos factores que lo permiten:

> Entre tales variables están: la presencia de sabios extranjeros en el país; la existencia de una bibliografía científica previa, que da cuenta de los objetos de estudio de las ciencias de la vida, de las ciencias de la tierra y de otras; la consolidación de diversas instituciones educacionales y otras propiamente científicas; así como la existencia de revistas de difusión de los contenidos científicos, presentes en el ámbito de los medios de comunicación de la época. Además, por cierto, de un conjunto de tareas específicas que apuntan a lograr una verdadera radiografía del cuerpo físico del país, con el propósito de alcanzar un adecuado conocimiento de su universo biótico (2005, 38).

Sin embargo, varios autores destacan además las relaciones personales entre científicos, vale decir, relaciones de amistad, como fundamentales para el desarrollo de las ciencias y los museos a nivel nacional y global. Así, para la red de naturalistas que se dio específicamente al sur de Chile, alrededor de la colonia germana, Stefanie Gänger en el artículo "Colecciones y estudios de Historia Natural en las colonias alemanas de Llanquihue y Valdivia" (2014) destaca la importancia de "el rol de las amistades, de las necesidades económicas y de la contingencia

en la historia de las prácticas naturalistas entre los colonos del sur" (Gänger 77). En este sentido, la consideración de América como un topos idealizado, un "nuevo mundo" dispuesto para la ciencia europea donde todo científico se sentía atraído a explorar, es también complejizada por Gänger. El romanticismo y positivismo destacados por Saldivia como motores de la ciencia en Chile son reemplazados en la mirada de Gänger por necesidades migratorias, necesidades económicas, intereses comerciales y contingencias políticas de sujetos en dificultades, desmitificando la figura heroica del científico europeo en las empresas nacionales o imperiales:

> Hace falta concederles a hombres como Fonck, Martin, los Philippi, o Krause, la complejidad como seres humanos que reclamaríamos para nosotros mismos. La idea de Alemania, o de la nación, la pregunta de su propia identidad cultural no era ni omnipresente ni de importancia exclusiva para ellos en cada momento. La dependencia de los recursos locales, la carencia material, la necesidad de entender un nuevo ambiente y su gente, a la vez que el deseo de situar su propia existencia en una tradición que le diera sentido, fueron motivos que indujeron a los colonos alemanes a formar colecciones botánicas, a trazar mapas, y a involucrarse en las redes naturalistas que marcaron el período. Los naturalistas de habla alemana, inmigrantes de la primera generación alrededor del Lago Llanquihue y del enclave de Valdivia, no fueron, ni se vieron a sí mismos, infaliblemente como héroes, exploradores y pioneros de una disciplina científica nacional; eran compatriotas a la vez que amigos y socios en sus intereses naturalistas compartidos; se sintieron exploradores y héroes a veces, ejercieron el poder del colonizador de territorio ajeno pero a la vez eran impotentes en ello, necesitados y destituidos. Sus trabajos tuvieron muchas raíces: los fines utilitarios, las necesidades económicas, y la contingencia eran algunos de ellos (98).

Por su parte, el estudio de Denise Phillips sobre las ciencias naturales en Alemania desde 1770 hasta 1850, titulado *Acolytes of Nature*, reconstruye el surgimiento del término alemán "Naturwissenschaft", que integraba el estudio de la historia natural, la física y la química. Esta historia recorre la existencia y la valoración del "erudito" y su reemplazo por el hombre de clase media educado, cuyo conocimiento debe ser principalmente utilitario. Dice Phillips:

> The early modern learned state, as composed of the tiny group of university-educated men who belonged to one of the traditional learned professions; these men, trained in law, medicine, or theology, enjoyed certain legal privileges, and they shared a common identity grounded in eloquence, Latinity, and a polymathic mastery of a common learned heritage. With the rise of a vernacular reading public in the second half of the eighteenth century, Turner argued, the values of the traditional learned man came to seem increasingly dated, unworldly, and impractical. By 1800, witty enlightened satirists had more or less mocked the learned man, the Gelehrte, out of existence. The figure that replaced him was the modern Bildungsburger, the educated middle-class man. This figure, like his early modern counterpart, was a man trained at a university, and there was a fundamental social continuity between the members of these two successive groups. But the new ideal of Bildung, or self-cultivation, became the defining cultural property of this newer group, which was now made up of modern professional men. As Bildung replaced learnedness, ideals of taste and functional expertise replaced older shared values of erudition (Phillips 15)[12].

[12] La temprana Sociedad ilustrada moderna, compuesta de pequeños grupos de hombres con educación universitaria, que pertenecían a alguna de las tradicionales profesiones ilustradas; estos hombres, educados en derecho, medicina o teología, disfrutaban ciertos privilegios legales y compartían una identidad común compartida basada en la elocuencia, latinidad y un dominio polímata de una

Al ser un término amplio, los miembros de este grupo se encontraban tanto en el contexto universitario como en numerosas sociedades provinciales y locales que existían en la comunidad germano-hablante: "German-speaking Europe's *Naturforscher* belonged to a loose, decentralized community, a community whose integrative sinews ran through learned societies, personal correspondence networks, and published journals" (Phillips 29)[13]. Estas "ciencias naturales" entonces eran practicadas no solo por una "sociedad erudita" (learned society) exclusiva, sino también por numerosos practicantes aficionados. Estos campos se irán separando después de 1800, cuando la comunidad académica termine por apropiarse de la categoría de *Naturwissenschaft*.

Sin duda, Rudolph Amandus pertenece a este segundo grupo, desarrollando su carrera como naturalista de forma paralela a su formación como médico. Philippi formaba sus colecciones y publicaba en numerosas revistas científicas sin pertenecer a ninguna universidad

herencia ilustrada común. Con la llegada del público lector vernáculo en la segunda mitad del siglo XVIII, argumentó Turner, los valores del hombre ilustrado tradicional comenzaron a parecer cada vez más anticuados, ingenuos, e imprácticos. Para 1800, los satíricos agudos ya habían satirizado la figura del hombre ilustrado, el *Gelehrte,* y lo habían hecho desaparecer. La figura que lo reemplazó fue el *Bildungsburger,* el hombre de clase media educado. Esta figura, como su antecesora moderna temprana, era un hombre educado en una universidad, y hubo una continuidad social fundamental entre los miembros de estos dos grupos sucesivos. Pero el nuevo ideal del *Bildung*, o auto-aprendizaje, se convirtió en la propiedad cultural definitoria de este nuevo grupo, que estaba ahora formado por hombres modernos profesionales. Mientras el *Bildung* reemplazó a la ilustración, los ideales de gusto y experticia funcional reemplazaron los antiguos valores compartidos de erudición (Phillips 15).

[13] "El *Naturforscher* europeo germano-hablante pertenecía a una comunidad flexible y descentralizada, una comunidad cuya fuerza estaba en las sociedades eruditas, redes de correspondencia personal y publicaciones" (Phillips 29).

formalmente, colecciones que a su vez podían ser utilizadas en sus estudios por otros académicos, tales como Charles Darwin. Es importante reconocer a Philippi dentro de este grupo para así comprender su lugar social y su rol en la comunidad científica:

> Naturforscher were a much more socially heterogeneous group than philologists or historians. The people who participated in published discussion, who had collections and did experiments, were not all "learned" in the narrower sense, and, as discussed above, these other kinds of researchers were growing more numerous with each passing decade (Phillips 23)[14].

Con recursos económicos escasos, Philippi cabe en la categoría del "self-cultivated man", y se comprende mejor su capacidad de movimiento y adaptación hacia un nuevo país, en búsqueda de mejores condiciones para su familia. Como parte de este grupo social, Philippi fue un gran lector de la "literatura de viajes" (como recuerda en su autobiografía no publicada *Mein Leben*)[15] y también un afanoso viajero. Sus primeros viajes fueron a Italia durante su infancia,

[14] El *Naturforscher* era un grupo mucho más socialmente heterogéneo que los filólogos o historiadores. Las personas que participaban en discusiones publicadas, que tenían colecciones y hacían experimentos, no eran todos "eruditos" en el sentido más limitado del término, y como fue discutido antes, estos otros tipos de investigadores estaban siendo cada vez más numerosos con cada década que pasaba (Philips 23).

[15] Una traducción libre del alemán al inglés de la autobiografía de Rudolph Philippi, titulada *Mein Leben*, le fue facilitada a la investigadora por la profesora Patience Schell. En este trabajo el traductor resumió los aspectos más importantes de cada entrada de la autobiografía escrita en alemán, por lo que se transforma en una especie de relato *sobre* el relato de Philippi. Por esta razón se refiere en tercera persona al científico, llamándolo en ocasiones "P".

junto a su padre, y luego realizando excursiones botánicas en los alrededores de la famosa escuela de Pestalozzi, en Suiza[16], donde estudió. En *Mein Leben* Philippi cuenta:

> Philippi's interest in natural history had already begun in Germany, and although it was not taught at Iverdein, his enthusiasm for the subject intensified there. A Russian student teacher, Abadofcki (English transliteration?) taught him how to dry plants between sheets of blotting paper. At 16 he began to construct a herbarium. His main source for identifying plants was the Thecnica Flora by Pains, which P found in the school's extensive library (Philippi, inédito, 5)[17].

Estas excursiones a pie, herborizando, fueron las primeras de muchas que se mantuvieron toda su vida. Sin embargo, su primer gran viaje como joven europeo no podía ser menos que una versión personalizada del "Grand Tour" italiano, una tradición del viaje formador que comenzó con los jóvenes de la elite y que fue popularizándose hasta dar eventualmente con las formas posteriores del turismo.

Philippi describe en *Mein Leben* este viaje a Italia, que tuvo por primera intención visitar hospitales y perfeccionarse como médico. Sin embargo, en la práctica este viaje resultó ser su formación definitiva como naturalista. Al conocer a los viajeros Friedrich Hoffmann, Escher von der Lind y Dr. Schulz, estos lo contrataron como guía para un viaje con fines naturalistas que finalmente duró dieciocho meses. Los tres viajeros querían incorporar a Philippi como

---

[16] Cfr. Estudios biográficos más recientes de Philippi, tales como *El orden prodigioso del mundo natural* y el prólogo del *Viaje al Desierto de Atacama.*

[17] El interés de Philippi por la historia natural ya había comenzado en Alemania, y aunque no era enseñada en Iverdein, su entusiasmo por el tema se intensificó allí. Un tutor ruso, Abadofcki [¿transliteración al inglés?] le enseñó cómo secar plantas entre las páginas de papel. A los 16 años comenzó a construir un herbario. Su fuente principal para identificar las plantas era la *Thecnica Flora* de Pains, que había sido encontrada por Philippi en la extensa biblioteca del colegio (Philippi 5).

compañero de viaje, sin embargo, este carecía de recursos económicos para emprender la aventura. Como forma de apoyo, le proponen costear su viaje a cambio de sus servicios como guía.

Philippi ya no era tan joven y ya había completado su formación como médico. Ciertamente no tenía amplios recursos económicos ni viajaba en compañía de sirvientes y tutores, como se acostumbraba en la práctica del *grand tour*. Sin embargo, su recorrido comparte con este tipo de viaje, además de la ruta recorrida, el hecho de ser un periodo de transición entre una formación teórica y una experiencia práctica, que lo prepara para su carrera como "naturalista profesional". Los conocimientos, por una parte, y las relaciones de amistad que adquiere en este viaje, por otra, definirán su posterior desarrollo profesional como profesor y director de museo. En palabras de la investigadora Patience Schell en su libro *The sociable sciences. Darwin and his contemporaries in Chile* (2013):

> The generosity of these men changed his life, as the collections Philippi made over 18 months in Italy created opportunities within the German natural history community, as collecting was doing for Darwin and Gay in the same period. In Italy, Philippi honed his skills as collector and observer of nature: during the day, they collected, especially plants, and at night they recorded their observations in their journals and carefully pressed their plants. Philippi was to keep detailed journals, of particular expeditions as well as day-to-day matters, throughout his life. Like Darwin, Philippi learned his craft in part through an informal apprenticeship (2013, 118)[18].

[18] La generosidad de estos hombres cambió su vida, ya que las colecciones que Philippi creo en estos 18 meses en Italia le otorgaron oportunidades dentro de la comunidad alemana de historia natural, de la misma forma en la que recolectar era importante para Darwin y Gay en el mismo periodo. En Italia, Philippi perfeccionó sus habilidades como recolector y observador de la naturaleza: durante el día

Los días del grupo se pasaban herborizando, recolectando, subiendo montañas y rellenando copiosas libretas de notas y dibujos. De estos maestros Phillippi aprendió sus técnicas de registro y experiencia de terreno, lo que le dio la oportunidad de realizar su primera investigación y publicación científica, por la cual obtuvo una medalla al mérito de manos del rey Friedrich Wilhelm III de Prusia. El viaje le posicionó en el campo científico y le gano su reputación:

> Alexander von Humboldt had presented his 1836 mollusk publication, which included Philippi's own illustrations, to King Friedrich Wilhelm III of Prussia, winning him a gold order of merit. He finished the second volume in this period to equal acclaim. Philippi's reputation was such that Darwin sought to borrow his Sicilian barnacles for his own research (2013, 120)[19].

Esta extensa experiencia de viaje por Italia, con largas caminatas, campamentos a la intemperie y el uso de animales de carga, le otorgó las habilidades, herramientas y capacidades logísticas para luego emprender la mucho más precaria expedición al Desierto de Atacama, donde liderar un equipo expedicionario requería, además de la preparación científica, el saber planificar la compra y consumo de víveres, el cálculo de la capacidad de carga de las mulas, y

---

recolectaban, especialmente plantas, y por la noche registraban sus observaciones en sus diarios y guardaban cuidadosamente sus plantas. Philippi mantendría diarios detallados de expediciones en particular como también de los quehaceres diarios a través de toda su vida. Como Darwin, Philippi aprendió su oficio en parte a través de un aprendizaje informal (2013, 118).

[19] Alexander von Humboldt había presentado su publicación de moluscos de 1836, la que incluía ilustraciones del propio Philippi, al rey Friedrich Wilhelm III de Prusia, lo que le había significado una medalla de oro al mérito. Había terminado el segundo volumen en este periodo con igual aclamación. La reputación de Philippi era tal que Darwin buscó que le prestara su colección de crustáceos sicilianos para su propia investigación (2013, 120).

las habilidades sociales para conseguir alojamiento y conocimiento local, entre otras muchas responsabilidades.

7. Colonos, casas y civilización

Rudolph Philippi había acumulado bastante experiencia en investigación naturalista en terreno, la cual se desarrollaba a través de la recolección de especímenes durante viajes de diversa duración: desde excursiones por el día hasta recorrer durante meses una región particular. Las formas del viaje y de investigación corren paralelas y son inseparables. Desde el *Grand Tour* hasta la caminata por las montañas en un día libre, todas tienen en común lo siguiente: los viajeros van y vuelven al lugar desde el que partieron.

Sin embargo, el naturalista exploró otras formas del viaje al abandonar Alemania, adonde nunca regresó, con sus esperanzas depositadas en una incierta colonización del sur de Chile, una república latinoamericana en formación. Su hermano Bernhard Eunom Philippi (1811- 1852), gestor y agente del gobierno chileno para la colonización de la región de Llanquihue desde 1845, le había propuesto exitosamente esta opción que terminó por convencerlo, dadas las circunstancias políticas en las que estaba envuelto.

Bernhard, que había estudiado también en la escuela de Pestalozzi junto a Rudolph, también era un aficionado a los estudios naturalistas y a los viajes, ingresando en la marina mercante. Había llegado a Chile por primera vez en 1832 como marino, y por segunda vez en 1837, dedicándose a la recolección de especímenes naturales para vender al Museo de Historia Natural de Berlín. Se dirigió a Chiloé y eventualmente compró terrenos cerca de Valdivia, en la hacienda Bellavista, pensando en traer colonos desde Alemania. Ambos hermanos llevaron a cabo un proyecto de colonización que pretendía llevar artesanos y agricultores al sur de Chile. Bernhard participó de variadas exploraciones, como la laguna de Llanquihue, Melipulli y Chiloé, en las que fue intérprete y realizó observaciones meteorológicas y geográficas. Ingresó

al ejército como Capitán del cuerpo de Ingenieros, Mayor y edecán. Durante el gobierno de Manuel Montt, su labor como agente de colonización fue cuestionado por traer a colonos protestantes y no católicos, por lo que fue removido de su cargo, ascendido a coronel y enviado al extremo sur, a hacerse cargo de la Gobernación de Magallanes. Fue allí donde desapareció en extrañas circunstancias[20].

Me interesa destacar este aspecto de la biografía tanto de Bernhard como de Rudolph Philippi, pues me parece que refleja un importante aspecto de su historia que influyó fuertemente en la perspectiva que mantiene en su obra. La vida del colono alemán era laboriosa y autónoma, basada en una economía familiar que valoraba la propiedad privada y el aporte de cada miembro de la familia, con una fuerte moral del progreso: "En el campo, haciendo frente a la naturaleza, los campesinos de origen alemán revivían y resignificaban la ideología *Blut und Boden*, "la sangre y la tierra", reafirmando al campesinado como origen racial esencial del pueblo alemán, sea en su cuna de origen o a miles de kilómetros de ella" (Le Bonniec 76).

Por lo tanto, aunque más tarde Rudolph Philippi fue reconocido como un serio profesor de botánica y el riguroso director del Museo Nacional (luego rebautizado como Museo de Historia Natural), no hay que olvidar que Philippi fue también un colono, y que cada verano volvía a su fundo *San Juan*, donde vivían su esposa e hijos. Así, nos cuenta:

> Vine a Chile con la intención de trabajar un fundo en la provincia de Valdivia que mi hermano Bernardo había comprado en Santiago á un señor don Juan Carvallo, antiguo coronel español, que vivía entonces en esa capital. Mi hermano, a quien se debe la inmigración de los alemanes a Chile, como diré tal vez en otro lugar, había sido enviado por el Excmo. Señor Presidente, jeneral don Manuel Búlnes, para traer colonos alemanes a Chile, i había tenido

[20] La mejor información sobre Bernardo Philippi la debemos a Marijke Van Meurs en *Carl Alexander Simon en Chiloé, 1852* (2016).

> oportunidad de hacer esta compra poco tiempo ántes de su partida a Alemania (Philippi 1901, 297).

Como progresista, Philippi estaba preocupado de que su futuro profesional se viese afectado por el triunfo de la monarquía en Prusia, e incluso temió su arresto. Ya casado y con una creciente prole, Philippi debía velar por el bienestar de su familia. En estas circunstancias, decide emigrar solo, dejando a su familia momentáneamente atrás como medida de precaución por si las cosas en Chile no fueran tan auspiciosas como su hermano prometía. Esto lo diferencia de la norma en cuanto a naturalistas europeos en Sudamérica, tales como Darwin o Gay. Patience Schell comenta:

> This decision was unlike the choices made by Darwin and Gay two decades earlier. First, neither Darwin nor Gay emigrated; both sought adventure and collecting opportunities to help them make careers at home. Second, both were young, single man. Philippi, a husband and father, in his forties, had already made a reputation for himself, and had recently been promoted. He had to be sure that emigration to Chile was the right decision for the Philippi family (2013, 120)[21].

El término "settler colonialism" o 'colonialismo de asentamiento' se ha acuñado en los estudios culturales de la última década para describir una forma específica de colonización. Este concepto nos ayuda a comprender el discurso que motivó y acompañó al colono alemán en el

[21] "Esta decisión difería de las hechas por Darwin o Gay dos décadas antes. En primer lugar, ni Darwin ni Gay emigraron; ambos buscaban aventuras y oportunidades de recolectar que los ayudara a mejorar sus carreras en casa. En segundo lugar, ambos eran hombres solteros y jóvenes. Philippi, en cambio, esposo y padre en los cuarentas, ya tenía una reputación y había sido promovido recientemente. Tenía que estar seguro de que emigrar a Chile era la decisión correcta para su familia" (2013, 120).

sur de Chile y las circunstancias históricas de la vida de Philippi en este país. Una definición breve de "settler colonialism" lo define como:

> The specific formation of colonialism in which people come to a land inhabited by (Indigenous) people and declare that land to be their new home. Settler colonialism is about the pursuit of land, not just labor or resources. Settler colonialism is a persistent societal structure, not just an historical event or origin story for a nationstate. Settler colonialism has meant genocide of Indigenous peoples, the reconfiguring of Indigenous land into settler property. In the United States and other slave estates, it has also meant the theft of people from their homelands (in Africa) to become property of settlers to labor on stolen land[22] (Carrillo 4).

El concepto de "tierra" (land) es crucial en el colonialismo de asentamiento, entendida como:

> Land is at the crux of the relationships between Indigenous peoples and settlers in settler societies. Ongoing occupation and settler pursuits of land are often made natural, logical, or invisible in settler societies. Settler societies often regard land only in the constructs of property or natural resource. Indigenous

[22] "La formación específica de colonialismo en la cual un grupo de personas llega a una tierra habitada por una población (indígena) y declara que esta tierra es su nuevo hogar. El colonialismo de asentamiento consiste en la búsqueda de tierra, no solamente de trabajo o recursos. Este colonialismo es una estructura societal persistente, no un acontecimiento histórico o una historia del origen de un Estado Nación. El colonialismo de asentamiento ha significado el genocidio de pueblos indígenas y la reconfiguración de tierras indígenas en propiedad de los asentados. En los Estados Unidos y otros estados con esclavitud, también ha significado el robo de las personas de sus tierras de origen (en África) para ser propiedad de los colonos para que trabajen en las tierras robadas" (Carrillo 4).

> understandings of land predate and have codeveloped alongside and in spite of settler constructions of property. For Indigenous societies, land is peoplehood, relational, cosmological, and epistemological. Land is memory, land is curriculum, land is language. "Land" also refers to water, sky, underground, sea (5)[23].

Es significativo que el colono se relacione con la tierra de forma similar a como los mismos naturalistas se vinculan con sus objetos de estudio. El conocimiento del colono es el que tiene las herramientas válidas para el conocimiento del entorno, mientras que la forma de conocimiento que tienen los pobladores indígenas de su tierra y lo que hay en ella no tiene validez moderna. La relación entre poblador indígena y su tierra es inválida para el poblador colono, pues cree poseer la verdad sobre "la tierra".

Al respecto, Eve Tuck and K. Wayne Yang (2012), citados por Carrillo, comentan las formas de violencia geográfica, relacional y epistémica:

> In the process of settler colonialism, land is remade into property and human relationships to land are restricted to the relationship of the owner to his property. Epistemological, ontological, and cosmological relationships to land are interred,

[23] "La tierra está en el centro de las relaciones entre los pueblos indígenas y los colonos en sociedades de asentamiento. La ocupación constante y la búsqueda de tierra por parte del colono son vividos frecuentemente como procesos naturales, lógicos o invisibles en las sociedades de los asentados. Estas sociedades frecuentemente entienden la tierra en base a los constructos de propiedad o recurso natural. Para las sociedades indígenas, la tierra es el pueblo, es relacional, cosmológica y epistemológica. La tierra es memoria, curriculum, lenguaje. La "tierra" también incluye al agua, el cielo, lo subterráneo, y el mar" (Carrillo 5).

> indeed made pre-modern and backward. Made savage. Indigenous peoples must be erased, must be made into ghosts (6)[24].

El colono de asentamiento construye sus propias narrativas de conquista, su versión del proceso de colonización, en dónde podemos encontrar el discurso que acompaña al colono y su justificación:

> These narratives of conquest are present, pervasive, and mostly invisible within the settler consciousness, yet they are doing profound cultural work in reminding settlers that they belong, that their place in the social order has been hard-won through the taming of savages, and confirming their status as the rightful inheritors of pastoral landscapes such scenes evoke (6)[25].

En 1901 se publica *Valdivia en 1852*, un artículo en donde Rudolph Philippi relata las circunstancias de su llegada a Chile, su instalación en Valdivia y sus primeros quehaceres como colono. Este relato, como veremos, incluye ciertos tópicos de la literatura de viajes y, podríamos decir, de la narrativa del colono, que también estarán presentes en *Viaje al desierto de Atacama* (según revisaremos después), pero con variantes fundamentales según el propósito del relato.

---

[24] "En el proceso del colonialismo de asentamiento, la tierra es reconvertida en propiedad y las relaciones humanas con la tierra son restringidas a la relación de un propietario con su propiedad. Las relaciones epistemológicas, ontológicas y cosmológicas con la tierra son sepultadas, convertidas en pre-modernas y regresivas. Son salvajes. Los pueblos indígenas deben ser borrados, deben transformarse en fantasmas" (Carillo 6).

[25] "Estas narrativas están presentes, generalizadas y casi siempre invisibles para la conciencia del colono poblador, sin embargo, hacen un profundo trabajo cultural al recordarle a los colonos que ellos pertenecen, de que su lugar en el orden social ha sido ganado duramente a través de la domesticación de los salvajes, confirmando su estatus de herederos legítimos de los paisajes pastorales que estas tierras evocan" (Carrillo 6).

Estos tópicos incluyen la idealización del paisaje exuberante, la descripción minuciosa de los asentamientos humanos, en especial de las casas, la forma y materiales con que están construidas y/o su proceso de construcción, su organización y muebles, etc. Mediante la descripción de "la casa" es como también se establecen las diferencias entre lo civilizado, en este caso el colono alemán, y lo primitivo, atrasado, ridículo, incómodo de los habitantes y costumbres locales. En este caso, chilenos y especialmente pueblos indígenas.

El discurso del *sueño de la tierra propia* del colono se hace realidad para Philippi al recibir el fundo de su hermano en la fértil y verde zona de La Unión, una "tierra prometida", como la describe Philippi en *Valdivia en 1852*. Siguiendo la tradición instalada por Humboldt, Philippi mira por primera vez el paisaje sureño a través del tópico de una Sudamérica exuberante y tropical, con la cual no puede dejar de comparar al bosque valdiviano: "La vegetación de las selvas de Brasil no puede ser más variada que la de estos bosques de Valdivia, pero a estos faltan enteramente las hermosas Orquídeas que son el gran adorno de nuestros conservatorios" (Philippi 1901, 330). La abundancia de verde y de agua se condicen con las expectativas del naturalista, establecidas previamente por Humboldt, en donde la contemplación del paisaje americano es capaz de brindar la mayor cantidad de impresiones al observador, dada su diversidad. Según López Silvestre:

> Los paisajes tropicales serían ejemplares para Humboldt porque mostrarían una naturaleza libre y salvaje que en la vieja Europa ya no se podría encontrar. Frente a la rígida codificación y estatismo del paisaje agrario y feudal europeo, la ejemplar libertad del paisaje americano, productiva, cambiante y, al tiempo, inspiradora para el también libre científico-artista" (44).

De esta forma, el modelo "tropical" de Humboldt será fundamental para establecer criterios de análisis del paisaje para Philippi. En *Valdivia en 1852*, el naturalista anota:

> No hay nada mas encantador que la bahía de corral. El Republicano dejó caer el ancla a pesar de que quiso remontar el rio Valdivia hasta la ciudad. El mar está cerrado por todas partes por colinas verdes; parece como un lago cuyas aguas no tienen salida ningúna, i si alguien hubiese entrado durmiendo y despertado después de fondeado el buque, se preguntaría: ¿Cómo hemos podido entrar? La vejetacion de las riberas desciende hasta las aguas mismas i es tan exuberante que hasta la roca desnuda está cubierta de plantas, como lo escribió un colono alemán a un pariente en Europa. Al norte se divisa la entrada del ancho rio de Valdivia i en la misma dirección se puede divisar, cuando el aire es muy claro, el cono nevado del volcán de Villarrica (1901, 298-299).

Allí la naturaleza es magnífica y se condice con los códigos esperables para un paisaje americano. Sin embargo, todo lo relativo a la cultura local no alemana está por debajo de la línea de la civilización, atrás respecto a lo que va por delante, vacío en comparación con una ciudad desarrollada y habitada, incómoda respecto a lo que es considerado el lujo, primitivo en relación a lo que falta y no está ahí, pero debería estar, para alcanzar el estatus mínimo de habitabilidad. Según Rudolph Philippi:

> Sabia por mi hermano que la ciudad era insignificante, mui atrasada así como toda la provincia, pero lo que vi me hizo una impresión mas triste todavía. Había varias manzanas en que no existía mas que una casa, así que las calles estaban con frecuencia marcadas sólo por cercos de tablas (1901, 299).

En particular, la descripción de una casa es una figura repetitiva como espacio de representación donde se concentra el núcleo de una cultura, la muestra más evidente y honesta del lugar que ocupa un pueblo, familia o sujeto en particular en la escala de la civilización, teniendo como más alto estándar el modelo alemán o francés; en definitiva, lo europeo. En este sentido, lo primitivo se asocia a lo rápido y fácil de construir, lo que no requiere elaboración y

es de hecho frágil, momentáneo, que puede ser levantado y desarmado fácilmente. Es lo tosco y sin detalles, lo grande sin labrar, lo que a su vez es considerado incómodo y por lo tanto detestable. Asimismo, se asocian a estas características la inercia, el aborrecimiento del trabajo y el esfuerzo. Todo esto se opone a lo elaborado, al detalle y a la construcción que requiere trabajo y tiempo, al acabado de las estructuras y su decoración, a lo que fue grande y ahora, a través del trabajo, es pequeño y labrado, a la construcción de estructuras que facilitan lo que es percibido como comodidad y lujo. Por extensión, se valora el esfuerzo y el trabajo que está orientado a aumentar la comodidad. La casa se describe detallando las formas de construcción, y se considera un punto crucial del habitante, el centro de su atención y de sus intenciones de aumentar el grado de civilización y progreso europeo. Así, las casas de Valdivia a la llegada de Philippi son descritas de la siguiente manera:

> Casi todas las casas estaban construidas del mismo modo que las de los araucanos. Troncos de roble partidos, a los que el hacha había dado una forma cuadrada, formaban las murallas; no tenían cimiento, estaban enterradas en la tierra en zanjones de un metro de profundidad. El piso de las piezas era formado de tablones labrados con el hacha; el cielo raso era de tocuyo; las ventanas estaban cerradas por una reja cruzada de madera contra la cual se elevaba tocuyo cuando el viento empujaba la lluvia para adentro; en el hueco de las ventanas había un estrado, en el cual las señoras de la casa se sentaban con los pies cruzados como en el Oriente; las paredes de las piezas estaban, en las casas mejores, entabladas; los muebles mui primitivos; sofaes, sillones, sillas de junco eran objetos raros, de lujo; no había carpinteros a no ser acaso algún desertor de buque, así es que el cepillo i otros instrumentos de carpintería eran casi desconocidos. Uno de los vecinos más respetables, don Juan Jiménez, me contó un día que él había sido el primero que llevó a Valdivia una sierra para aserrar

> tablas. Pero también había habido ya algún cambio en la fisonomía de la ciudad en los tres años desde la llegada de los primeros colonos alemanes. Entonces no había mas que dos casas con vidrios en las ventanas i ya varias casas de los valdivianos habían adoptado este lujo. Había carpinteros, había un hojalatero, un sastre alemanes, etc. i algunos vecinos habían ya adoptado el uso de la levita; ántes todos usaban la chaqueta i el gran manto antiguo español (1901, 300).

Cuando Rudolph Philippi llega a Osorno, donde la colonización alemana había cambiado ya el paisaje local, asimilándolo al paisaje alemán conocido y valorado, se describe lo que debe ser alcanzado y admirado. Aquí, lo tosco y rústico ya está elaborado y ha dejado de ser salvaje para entrar en el ámbito de la civilización:

> La villa de Osorno se componía en aquél tiempo de pocas casas, pero tenía una iglesia de piedra i un convento de franciscanos; había, a mas de Aubel, otros colonos alemanes, que estaban en buenas condiciones. Las casas eran de madera, por supuesto, en un país donde hai tantos árboles i donde la madera es baratísima; pero toda la enmaderación de las casas era trabajada con sierra y cepillo; los piés derechos estaban sobre soleras no enterradas en la tierra; los pisos eran tablas i las ventanas tenían vidrios. En una palabra, eran como las casas de las villas i aldeas de Alemania (1901, 332).

Hemos revisado el tópico de la representación de 'la casa' para establecer una diferencia entre lo civilizado y lo primitivo. Otro tópico que podemos identificar en *Valdivia en 1852* tiene relación con las dificultades y penurias del viaje: las malas condiciones de los caminos, el cansancio, la falta de comida, las malas condiciones climáticas: "Vuelvo a mi espedición al interior. No existía camino alguno trazado por injeniero; no se conocía lo que era una carreta i todo transporte de mercaderías debia hacerse por mulas" (1901, 329). Como resultado de los

elementos anteriores, las costumbres y modos de vida locales son parte de lo primitivo y a su vez de las dificultades del viaje. Cuenta Philippi:

> No es mi objeto describir esta escursión, me limitaré a decir que el tiempo nos fue adverso; hubo frecuentes lluvias que dificultaban a veces el paso de los ríos, i hasta una nevazón. No logré llegar al cráter del volcán; los víveres se concluyeron y el penúltimo día del regreso no nos quedó más que un pedazo de charqui. El indio Pichijuan me dijo que conocía (i que estaba a alguna distancia del camino que teníamos que tomar) a un indio que quizás podía darnos algo que comer; dejamos, pues, el camino i fuimos en busca de este indio. Cuando los araucanos se visitan usan como los chinos muchas formalidades. Pichijuan me enseñó las más esenciales. Detuvimos los caballos a alguna distancia de su "ruca" (casa, rancho), delante de la cual había un gran fuego; en un grueso tronco caído estaban sentados el indio, su mujer, que parecía tener apenas 15 años, i su suegra tomando chicha. Cuando nos vio vino con un cuerno lleno de chicha i me invitó a bajar del caballo con la palabra "cachimi" a lo que contesté con la palabra "faimai" i me ofreció la chicha, que era nueva, hecha de las manzanas todavía verdes, i solo un poco más agria que vinagre. Pichijuan comenzó entonces una larga plática i nos sentamos junto a ellos. Pichijuan tomó el pedazo de charqui que nos quedaba, insertó en el un palo i lo asó sobre las brasas, después lo cortó en siete pedazos, que resultaron, por supuesto, bastante chicos, i me dijo que yo debía ofrecer el charqui a nuestro huésped i familia; así lo hice sirviendo mis dos manos abiertas de plato o de bandeja. Cada uno tomó un pedacito y los cuatro restantes eran para mi, para Ochsenius i para los dos indios (Don Guillermo Döll no estaba con nosotros i diré luego por qué). La joven

> esposa nos regaló un canasto con papas, las que asadas en la ceniza fueron nuestra comida i cena a la vez" (1901, 333).

Las costumbres indígenas son siempre consideradas ridículas, asociadas de inmediato a la otredad oriental, ya sea el tipo de comida que consumen, en la cual prima lo tosco y no cocido o a medio hacer, su modo de sociabilizar, costumbres matrimoniales cuestionables, abuso del alcohol, falta de vivienda, de herramientas, de utensilios y de comodidad. Por lo demás, esto ocurre cuando los exploradores logran encontrar habitantes indígenas, ya que pueden caminar por días sin encontrar a nadie: según el relato, los bosques son impenetrables y parecen estar principalmente deshabitados. Opuesto a todo esto encontramos la descripción de la culminación de la civilización europea: un campo trillado, una taza de café, pan con mantequilla, una cama y un pijama en la casa de un colono alemán:

> A corta distancia nos hallamos, en la mañana, sobre el camino trillado i algun tiempo después vimos la casa de un colono alemán que había obtenido una hijuela en este lugar i que nos ofreció una taza de café con leche i pan con mantequilla, cosas que no había probado en más de tres semanas. Algunas horas más tarde estuvimos de vuelta en Osorno i pude, después de haber dormido tanto tiempo vestido i en el suelo, descansar sobre un colchón y sin vestidos (1901, 334).

Para Rudolph Philippi, los modos y costumbres domésticas son fundamentales para establecer las diferencias entre colonos e indígenas y para establecer una escala de valores. En esa escala, el colono alemán representa el punto más alto, en dónde sus características principales son el trabajo y el esfuerzo dirigido hacia la autosuperación y prosperidad familiar y/o individual. Cuando llega finalmente al fundo que habría de habitar su familia algunos años más tarde, nos dice:

> Quise arreglar este rancho para vivir en él más cómodamente i en primer lugar echar tablas sobre las vigas para formar un cielo raso i poder colocar en él una porción de objetos, como se acostumbra en Alemania, Francia, etc. Con esta ocasión debo decir que no comprendía por qué los chilenos no aprovechaban, como en Alemania i Francia, el soberado, el espacio debajo del techo, i por qué no tenían bodegas subterráneas en las casas, i como se han construido en los últimos años en la capital (1901, 358).

Con motivo de la compra del terreno y construcción de la casa, Philippi no ahorra detalles en cuanto al modo de construcción, precio de cada material y costo de la mano de obra, el tiempo que toma hacerla, etc. Asimismo, el menú que se sirve en la primera cena que se da en la casa está lejos de ser una cantidad de papas asadas en las brasas: en la casa civilizada de Rudolph Philippi se sirve cazuela de aves, arroz con leche, charquicán y asado de vaquilla.

Estos detalles constituyen un núcleo desde el cual observar el horizonte de expectativas de un colono alemán y cuáles son sus principales objetivos y deseos. Es importante comprender de dónde viene este horizonte de expectativas, cómo se formó y cómo llegó a ser el motivo que llevó a cientos de colonos alemanes a viajar al sur de Chile. He aquí el manifiesto de valores de un colono alemán en palabras de Rudolph Philippi:

> Terminaré estos apuntes diciendo algunas palabras sobre las relaciones que hubo en los primeros años entre los colonos alemanes i los hijos del país, i que no eran tan cordiales como era de desear. Los alemanes se sorprendían de que la provincia estuviera tan atrasada en la civilización i la gran masa de la población tan ignorante. Era, pues, mui natural que muchos de ellos se creyeran jente mui superior e hicieran a veces sentir su superioridad. Por otra parte, los caballeros notaron, en los primeros años i con desagrado, que los alemanes hacían mucha plata, que levantaban casas mas bonitas que las suyas, que tenían ventanas con

> vidrios i cortinas, que tenían muebles, sofáes, roperos, i se quejaban de que ya no eran ellos las personas mas sobresalientes del pueblo i que simples artesanos se vestían mejor que ellos i tenían mas comodidades en sus casas que ellos, pretendiendo ser caballeros también. No comprendían que solo el trabajo da riqueza (1901, 361).

Así, la retórica del colono implica representar espacios vacíos de historia y población, abundantes en recursos naturales y necesitados de una mano civilizatoria que los haga productivos. Implica la dicotomía civilización-barbarie propia de la modernidad y de las exploraciones, cualquiera sea su carácter.

El tópico de la casa, el modo de habitar y cocinar sienta aquí las bases de la civilización y un modelo comparativo en el cual se puede establecer una escala entre lo más civilizado y lo más primitivo, con la casa del colono alemán al extremo superior de la lista, la casa del chileno en el medio y la ruca mapuche al final. Philippi recurrirá a este modelo comparativo también en *Viaje al desierto de Atacama*, como comprobaremos a continuación.

8. Chile, un paisaje para el progreso.

Considerar a Philippi como colono y explorar el discurso que acompañaba a estos proyectos de colonización nos permitirá explicar ciertos aspectos de su obra, pues complementa su fondo cultural y su horizonte de expectativas al llegar a Chile. Por otra parte, nos muestra que el proyecto de emigrar como colono estuvo en las reflexiones de Philippi por largo tiempo, primero a causa de su hermano y luego por relaciones como la mantenida con Vicente Pérez Rosales y el pintor alemán Carl Alexader Simon.

Rudolph y Bernhard Philippi forman parte de la primera ola de colonos alemanes, y como tales conocieron mucho antes el proyecto de inmigración antes de llevarlo a cabo. El discurso que acompañó a los colonos alemanes desde su conocimiento del proyecto hasta su

llegada y establecimiento en el sur de Chile, las relaciones que existieron entre los textos que acompañaron el proceso, tales como panfletos, libros científico-sociales de difusión y cartas privadas contextualizan el horizonte de expectativas antes de viajar y aspectos sobre la vida y obra de los colonos al llegar al país.

Bernarhard Eunom Philippi fue el primer agente oficial de colonización cuya misión era traer familias alemanas a suelo chileno. En esta tarea Rudolph Philippi también colaboró. Una vez destituido Bernhard de su cargo como agente, el gobierno de Manuel Montt nombró en 1850 como nuevo Agente de la Colonización Alemana a Vicente Pérez Rosales (1807-1886), quien se educó en Europa y tuvo múltiples ocupaciones en diferentes áreas hasta su nombramiento como agente a los 43 años.

El propósito de este cargo era promover la inmigración de colonos alemanes en el sur de Chile, y para esto se debían cubrir dos flancos: convencer a los chilenos de las ventajas de la colonización y convencer a los posibles colonos de las ventajas de un país como Chile y de viajar hasta allí. En este sentido, era necesario establecer una representación positiva del colono alemán y una representación positiva de Chile, especialmente del sur y de las tierras para colonizar. Para lograr estos propósitos, Vicente Pérez Rosales publicó diferentes documentos. Las obras de Vicente Pérez Rosales destacan por tener un carácter semioficial, puesto que representan la perspectiva personal del autor, muchas veces narrando sus propias experiencias, pero al mismo tiempo representan un plan de Estado respecto a la inmigración. Sus textos circularon en Alemania y Chile representando al país, e incluso *Ensayo sobre Chile* (1859), escrito originalmente en francés y publicado en Hamburgo, fue traducido al español por encargo del Estado de Chile y marcado con el escudo nacional en su portada. Sus escritos son valorados por presentar una representación que abarca todo el país, además de hacerlo de una forma que pueda ser comprendida por el público general. En términos generales, Chile es para Vicente Pérez Rosales un país con sobrados recursos y materias primas que se encuentran inexplotadas

y que requieren de habilidades y saberes para generar infinitas riquezas, habilidades y saberes que no se encuentran aquí y deben venir desde Europa. Chile está vacío, necesita ser poblado y explotar sus abundantes recursos naturales. Hay tierra de sobra, y la tierra significa libertad.

En 1852, el mismo año de la llegada de Rudolph Philippi a Chile, Vicente Pérez Rosales publica *Memoria sobre la colonización de la provincia de Valdivia.* Este texto está dirigido a un lector nacional, está escrito en español y su función es argumentar a favor de la creación de una nueva región administrativa en el país, lo cual beneficiaría la colonización alemana en Chile:

> En la realización de esta idea no vislumbro el menor inconveniente; por el contrario solo encuentro ventajas palpables para Chiloé, para Valdivia, para la nueva provincia y para la colonización; porque las provincias del sur son demasiado estensas para que un solo hombre pueda velar a un tiempo sobre todos los ramos de la administración; porque los departamentos que señalo unos por la distancia y otros por inconvenientes físicos, están muy separados de un centro de acción; y porque hai todavía suma escasez de hombres idóneos a quienes confiar el mando y las justicias en aquellas aldeas en donde tanto predomina el espíritu de familia y de compadrazgo, oríjen de todos los atrasos de los pueblos cortos, y causa primera de que nunca luzcan los fondos que constantemente se decretan para sus mejoras. Los beneficios que debe reportar la inmigración con esta nueva división de territorio están a la vista: 1° por encontrarse todos los terrenos fiscales disponibles en el día, dentro de los límites que señalo a la nueva provincia; 2° porque los citados terrenos han sido designados aquí y en Europa a la inmigración; en suma porque para el logro de una empresa nueva y de tanta importancia como esta, la unidad en el territorio y de las autoridades es indispensable (Pérez Rosales 1852, 3).

Destaca en esta cita la disponibilidad de la tierra que promueve el autor. Habría una tierra fértil y lista para entrar en circuitos económicos nacionales e internacionales, enteramente libre de ser poblada, propiedad de la nación, preparada para ser entregada y poblada desde cero:

> El río Bueno al sur imponente por su anchura, la mansedumbre y profundidad de sus aguas que aún a diez leguas de su embocadura mide cuatro brazas y que sirve de límite a los departamentos de Osorno y de la Unión ofreciendo a uno y otro de estos dos ricos territorios, las inapreciables ventajas que da la fácil exportación. El Rähue que fluye en el anterior y que está de manifiesto que en el tiempo del dominio español era navegable hasta los confines de Osorno. Agréguese a esto la bondad de los terrenos de la provincia al interior, la abundancia, variedad y precio de sus maderas en la costa, y se verá que la naturaleza asignó a estas localidades altos destinos que la España supo comprender (1852, 5).

Asimismo, el paisaje se describe vinculado con la belleza de una pintura que mantiene los códigos de belleza de un paisaje de la época: naturaleza imponente y gigantesca, al mismo tiempo llena de detalles relacionados con el conocimiento cada vez más particular del entorno natural:

> Encantadoras son sin duda las primeras impresiones que esperimenta el extranjero al recorrer esta provincia: la fisonomía de su naturaleza en el globo es imponente y jigantezca y la de sus detalles, el conjunto de todos los risueños caprichos de la pintura. El comerciante ve en los multiplicados brazos de sus ríos que se pierden a lo lejos en la espesura de las selvas donde tornan a ramificarse de nuevo, otros tantos caminos de fierro costeados por y sostenidos por la naturaleza a los cuales solo falta el locomotor. El constructor naval, el carpintero, el ebanista, se complacen a la vista de tan variadas y valiosas maderas y de la

> facilidad con que pueden esportarse. El curtidor encuentra en todas partes exelentes cáscaras taninas. El alfarero, el fabricante de ladrillo en las escojidas arcillas de las barrancas; en las arenas de las márjenes y en los bosques que les dan sombra reunidos en un punto cuantos materiales requiere su arte con un rio al pie para exportar sus productos; y el agricultor al ver la jenerosidad con que la tierra sustenta aquel tupido hacinamiento de corpulentas plantas, cuyos troncos aparecen enterrados en hojas y en maderas deshechas por la acción del tiempo, augura de cuanto pueden ser capaces aquellos campos cuando se sometan a la reja del arado. En el día se trabajan muebles de mui hermosas maderas valdivianas, y el habitante de estos lugares, como el del norte, se admira de haber poseido por tanto tiempo tan apreciable producción sin haber conocido su mérito. Ésta medalla por brillante que parezca es sin embargo verdadera; pero tiene por desgracia como todas las de su especie su reverso. Todo lo que es en Valdivia simple naturaleza es hermoso, es útil es digno de considerarse; todo lo que es obra humana a escepción de sus costosas fortalezas el dechado de la miseria y el abandono, bien que ahora despierta de su letargo la actividad y comienza la industria a ejercer su imperio. La misma abundancia de los medios de existir que encuentra el frugal valdiviano de la clase media, le hace que huya de la ocupación, y el hombre acomodado no teniendo de quien valerse para sus trabajos se ve precisado a resignarse y a parecer sin serlo, como aquel abandonado y flojo (1852, 6-7).

Para Pérez Rosales, este tipo de paisaje es hermoso y su exuberancia significa a su vez riqueza y comercio para quienes utilicen sus recursos. Sin embargo, para el autor hacen falta pobladores en este paisaje idílico, ya que se encuentra despoblado. El bosque valdiviano, en donde los árboles están tan juntos que no se puede atravesar caminando, es al mismo tiempo un

desierto en términos modernos, puesto que está vacío de las fuerzas que lo podrían explotar. El bosque está dormido y abandonado, y debe despertar.

El siguiente documento que revisaremos de Vicente Pérez Rosales se titula *Memoria sobre emigración, inmigración i colonización, dedicada al Sr. D. Antonio Varas, por V.P.R.,* publicado en Santiago en 1854, en donde la cita escogida para encabezar el texto es del mismo Antonio Varas, quien anota: "La inmigración estranjera es el único medio de dar impulso, de sacudir la indolencia de nuestro pueblo" (Antonio Varas, *Informe presentado a la cámara de diputados en 1849*).

Aquí nos encontramos con el uso de la palabra "desierto" para referirse a las tierras disponibles para los inmigrantes. El bosque templado de Valdivia puede ser también un desierto si es que está abandonado a la desidia de sus habitantes. Sus habitantes no tienen identidad ni representatividad mientras no participen de los circuitos comerciales modernos que están siendo impulsados por el Estado chileno. Para fundamentar aquello, Pérez Rosales comienza estableciendo que el mundo es patrimonio de la humanidad y que emigrar es un impulso natural. Según el autor, el concepto de extranjero es "inmoral", y todas las personas tendrían derecho a emigrar y formar parte de la nación de su elección.

Sin embargo, el inmigrante debe cumplir ciertas condiciones, pues no cualquier inmigrante es el deseado para este nuevo proyecto nacional:

> (…) no hay imaginación, por embotada que parezca, que no tenga rastros de poesía o de locura. Estas dos exaltaciones mentales, compañeras inseparables del que emigra, son las que presiden a todas sus primeras acciones; las causas de sus aciertos; i muchas veces las de sus tardíos desengaños. Seres de imajinación fantástica abandonan comodidades reales, por buscar en el silencio de las selvas del nuevo mundo, una felicidad imajinaria. Otros, con la mente exaltada por novelescos sueños, parte atropellado tras de las verdes campiñas y de los

> risueños sotos, a respirar las exhalaciones balsámicas de un aire libre, donde el hombre se resiente de ser hombre, mecido por la voluptuosidad a la sombra de árboles vestidos con hojas de seda y terciopelo. Los sectarios del comunismo buscan léjos de la vieja Europa países vírjenes donde hacer efectivos sus delirios. Muchos hostigados por el despotismo y con ellos otros que equivocan la libertad con la licencia, se conmueven a la voz májica de las repúblicas. El fanático intolerado, como el fanático intolerante, huyen a un tiempo de sus primitivos hogares; aquel por evadirse de las persecusiones, éste por ejercerlas sin restricción (1854, 22).

Sin duda, en esta cita el autor parece estar refiriéndose a Carl Alexander Simon, inmigrante alemán contemporáneo a Rudolph Philippi y Vicente Pérez Rosales. Volveremos sobre el inmigrante de imaginación fantástica y delirios políticos y sociales luego.

Por otra parte, la obra *Ensayo sobre Chile* (1859) de Pérez Rosales fue reeditada el año 2010 como parte de la misma colección en la que figura el *Viaje*, perteneciente a la colección *Fundamentos de la construcción de Chile*. El prólogo a la reedición de esta obra, escrito por Javier Pinedo, indica que:

> En la versión traducida, publicada dos años más tarde, en 1859, en Santiago, por la Imprenta del Ferrocarril, se incorporó el escudo de Chile en la portada, lo que de alguna manera contribuyó a hacer del libro una publicación oficial: presentar a Chile como un país con una política migratoria favorable al colono que quisiera establecerse aquí, así como exponer las ventajas naturales para el desarrollo de la industria y el comercio (2010, 11).

Durante la estadía de Pérez Rosales en Europa como agente colonizador, este texto lo acompañaba como carta de presentación tanto para futuros colonos como para instituciones estatales e investigadores de la ciencia. Su estructura es la común a otros textos de iguales

propósitos en la época: está dedicado al presidente Manuel Montt, lo cual lo acerca a una "versión oficial de la política colonizadora de Chile (2010, 12) y su función principal es descriptiva. Rolando Mellafe, citado en el estudio de Pinedo, sitúa a Vicente Pérez Rosales en la tradición de Humboldt, quien escribió a Pérez Rosales para felicitarlo por este libro (2010, 13)[26], al crear un texto descriptivo, abarcador y no excesivamente científico para que pudiera ser también popular y leído por todos los chilenos. Sus libros, de hecho, son repartidos en las bibliotecas públicas de todo el país. Los textos descriptivos sobre Chile son una tendencia por la época. Pinedo menciona algunos ejemplos:

> Al momento de la publicación del Ensayo... no existía una obra que describiera de manera tan completa Chile como ésta, tal vez con excepción del Repertorio Chileno. Año 1835, de Fernando Urízar Garfias, quien al publicarlo aduce una razón similar a la de Vicente Pérez Rosales: la falta de un libro con los datos fundamentales sobre el país, su comercio y su naturaleza humana y geográfica. Otros libros sobre el mismo tema son el de Francisco Javier Rosales, *Apuntes sobre Chile*, y el de Benjamín Vicuña Mackenna, *A Sketch of Chili, expressly prepared for the use of emigrants, from the United States and Europe to that country* (2010, 13).

Vicente Pérez Rosales no sólo consultó y conversó con Alexander von Humboldt sobre Chile, sino para escribir su documento se informó sobre aspectos técnicos del país con

[26] "Humboldt envió una carta a Perez Rosales felicitándolo en 1857. 8 Potsdam, Chateau de la Ville, 7 de agosto de 1857. Manuscritos de Medina, vol. 378, s/f. Sala Medina, Biblioteca Nacional de Chile. La carta aparece reproducida (en español), en Anales de la Universidad de Chile, número extraordinario, centenarios: Humboldt, Darwin, Prescott, Rugendas, etc., Santiago de Chile, años 1959-1960" (2010, 13).

naturalistas en Chile tales como Eduard Poeppig (1826-1829), autor de *Un testigo en la alborada de Chile*, y Rudolph Philippi, quien el 11 de diciembre de 1855 le escribe a París y le comunica el envío de un mapa del desierto de Atacama y algunos informes sobre la cordillera de Chillán (2010, 12). Incluso, Rolando Mellafe señala que Vicente Pérez Rosales y Rudolph Philippi fueron muy amigos y que "se conocieron al fin del año 1851 por mediación de Ignacio Domeyko, quien recomienda el primero a Pérez, cuando aquél se dirigió a Valdivia, para hacer estudios de geología, botánica y zoología. Se lo presenta en una carta, pidiéndole que ayude al naturalista y sea su amigo (2010, 12).

El libro fue bien recibido en el país por el ánimo elogioso de las oportunidades y posibilidades que proponía para Chile. En 1860 se reseña en los Anales de la Universidad de Chile, que lo califica como "un libro importantísimo para la instrucción que el pueblo debe recibir acerca de su propio país" (2010, 14). Para cumplir con estos requerimientos oficiales y pedagógicos, en este texto Pérez Rosales recurre a un lenguaje formal que se acerca a un código científico o al menos técnico, haciendo referencia a los estudios de Ignacio Domeyko, Claudio Gay, Eduard Pöeppig, Rodulfo Philippi y Amado Pissis, entre otros.

El desierto de Atacama también es tratado por el *Ensayo sobre Chile.* Por supuesto, esta región también está llena de potencial y oportunidades bajo la mirada de su autor:

> Esta fracción árida y arenosa del desierto de Atacama prueba de nuevo que la raza humana es capaz de pasar de las regiones más favorecidas por la naturaleza a los parajes más ingratos del mundo cuando es atraída por el incentivo del lucro. En el puerto de Caldera, al presente capital de departamento, no se encontraba hace seis años sino piedras y arenas ardientes; ni una gota de agua potable, ni una astilla de leña, ni un rancho para cobijarse. Este fue sin embargo el local inhospitalario que el espíritu de empresa eligió para establecer allí el punto de partida de la línea del ferrocarril que debía llevar la vida industrial al interior y

> poner a la disposición del comercio exterior las grandes riquezas que estaba llamada a suministrar (2010, 231).

Por último, la obra más conocida de Vicente Pérez Rosales es *Recuerdos del pasado 1814-1869*, publicado en 1886, en dónde el autor gira hacia un relato autobiográfico, sin pretensiones científicas ni oficialidades. En esta obra reitera la paradoja que aparece a lo largo de toda su obra acerca del paisaje chileno como recurso comercial ilimitado y a su vez las limitaciones nacionales para su explotación:

> El espíritu de adelantos locales, el de instruirse, el natural i comun deseo de mejorar de condición por medio de la actividad y del trabajo, todo dormía, todo vejetaba. Sobre los edificios asi como sobre las imajinaciones, crecía con sosiego el musgo que solo nace y progresa sobre la corteza de los árboles descuidados, o sobre la de aquellos que sufren la última descomposición que los transforma en tierra. No hubo viajero entonces, así nacional como extranjero, que al llegar a Valdivia no esclamara: todo lo que es obra de la naturaleza aquí, es tan grande, tan imponente i tan hermoso, cuanto mezquina, desgreñada i antipática es la obra del hombre (1886, 318).

Destaca en esta obra el énfasis que pone Pérez Rosales en lo despoblado del territorio sureño, lo vacío de los paisajes y la necesidad de población para habitarlo, usando nuevamente el término "desierto" para referirse a los bosques templados valdivianos, que estarían vacíos de población indígena:

> Templado clima; ausencia de aterradoras enfermedades, así como de indíjenas hostiles i de dañadoras fieras; territorio estenso i en general baldío; suelos arables i en muchas partes muy feraces; abundancia de materias primas, fabriles e industriales; bosques inagotables de preciosas maderas de construcción, a cuya sombra se desliza profunda, tranquila i navegable la importante red de brazos

> tributarios del Valdivia, via fluvial que, después de recorrer un estenso territorio, mezcla sus aguas, sin embate, con las del mar, en uno de los puertos mas seguros i comodos del pacífico: ¿qué podía faltar al olvidado Valdivia para dejar de estarlo? La población . . . En países como el nuestro, es de todo punto indispensable la activa cooperación del elemento estranjero; poderosa entidad que al procurar enriquecerse, enriquece al país donde se asila, que puebla los desiertos i forma estados que, aunque con el modesto nombre de colonias, asombran por su industria, por su comercio i por su bienestar, hasta a sus mismas metrópolis (1886, 320).

Esta red de intercambio de ideas sobre la colonización alemana en Chile es también una red de relaciones de amistad fundamental para el desarrollo de los eventos tal como se sucedieron y de la escritura de los textos que hemos revisado. Otro tipo de relatos emergen en este contexto, tales como cartas y bitácoras personales que circularon dentro de circuitos familiares y que estimularon la inmigración de colonos. En forma de cartas y relatos de viaje, existía una comunicación entre las nuevas colonias germano-hablantes con posibles y futuros colonos en Alemania, poseedores a su vez de una "cultura paisajística", en quienes "la influencia de los naturalistas despertó el gusto por las representaciones paisajísticas de una naturaleza "salvaje" y abundante" (Le Bonniec 70). Las regiones escogidas para la colonización se condicen con este paisaje idealizado, promovido por el mismo gobierno chileno como también por particulares:

> Sea en América o en Europa, la producción, difusión y apropiación de las figuras paisajísticas durante el siglo XIX se reveló como un acto primordial en la constitución de las naciones y en la afirmación de sus rasgos identitarios. En el caso de Chile, esa relación entre nacionalismo y paisaje resulta tanto más compleja al estar sometida a diversas influencias, tradiciones y generaciones

> venidas de Europa, entre las cuales estaban aquellas ligadas a la migración alemana que se inicia poco después de afirmarse la independencia en el país. Ésta fue impulsada por leyes de inmigración que, a partir de 1824, facilitaban la venida de migrantes europeos. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la inmigración alemana se intensificó y se concentró en Valdivia, Osorno y Llanquihue, regiones consideradas por los informes oficiales y por la literatura de viaje de la época como inexploradas y cubiertas por una selva virgen cuya fertilidad era desbordante (73-74).

La siguiente figura que revisaremos será la de Carl Alexander Simon (1805-1852), aquél de "imaginación fantástica y delirios políticos y sociales", según Vicente Pérez Rosales. Simon fue un pintor y escritor alemán con un gran interés en la colonización alemana en Chile, proceso en el cual participó activamente, creyendo firmemente en sus posibilidades y virtudes. Como veremos, la vida y obra de Carl Alexander Simon constituyen otra perspectiva del proceso de inmigración y formación de colonias en el sur de Chile, distinta a la de Rudolph Philippi, Bernhard Philippi y a la de Vicente Pérez Rosales. Sin embargo, todos ellos se comunicaban entre sí, compartían opiniones y miradas e interactuaban de diversas maneras. Todos ellos participaron del primer período de inmigración alemana, "la primera ola", la cual, por su novedad, está cruzada de representaciones ideales y utópicas que fomentaban su realización:

> Según Blancpain existirían tres oleadas de colonización alemana hacia el sur de Chile: una entre 1846 y 1875, otra entre 1882 y 1914, y finalmente una con posteridad a 1918. Simon forma parte de la primera oleada, que surge de dos vertientes: a) una política, centrada en las revoluciones democrático-burguesas de 1848 y los levantamientos populares ("Brotkrawalls"), sofocados militarmente por el Estado y que terminan en desengaños políticos y persecución, incluso con la expulsión de sus líderes. b) una económica, generada

> por la revolución industrial, que trae consigo la ruina del artesanado y hace que muchos alemanes abandonen su país en busca de mejores expectativas (Blancpain, 1985: 67-68) (Van Meurs 21).

Carl Alexander Simon conoció a Rudolph Philippi en 1828 en Sicilia, mientras este último viajaba con Hoffman y Escher por Italia. De manera similar a Philippi, su espíritu progresista lo llevó a dejar su labor artística a un lado y desarrollar ideas políticas que lo llevaron al exilio. Al igual que Rudolph Philippi, Carl Alexander Simon emigró sólo, dejando a su familia en Alemania esperando por mejores condiciones para emigrar. Tampoco prosiguió con sus planes de convertirse en campesino/colono y finalmente se mantuvo económicamente como pintor. Simon conoció Chile y el proyecto de colonización estatal y privado a través de su cuñado, Franz Kindermann, "que había trabajado en Valparaíso para la firma Huth, Grüning & Cía. Se casó en Chile con la hija del inmigrante alemán Johann Renous y, junto a su suegro, habría adquirido en 1846 tierras a orillas del río Bueno" (Van Meurs 21), tierras que esperaban revender a familias de colonos alemanes a quienes ofrecían ayuda para viajar. Esta posibilidad se hizo cada vez más atractiva para Simon, quien había abandonado su trabajo artístico para desarrollar un activismo político revolucionario por el que fue perseguido y exiliado en diversas ocasiones. Para Simon, la emigración a Chile no era una cuestión individual como colono, sino que una solución para los problemas económicos y sociales de los alemanes en conjunto. En 1848 participa de la fundación de la "Sociedad para la Emigración Nacional y Colonización". En este sentido, las ideas de Simon se dirigen, más que a fomentar la emigración de colonos, a teorizar las características específicas que deben tener las nuevas colonias alemanas para que representen una nueva sociedad de ideales democráticos.

En el sitio web del Museo Nacional de Bellas Artes "Artistas Visuales Chilenos", se indica que Carl Alexander Simon conoció a Rudolph Philippi en sus viajes formativos como pintor por Europa, y que fue justamente Philippi quien lo convenció de venir a Chile. A partir

de este encuentro, mantuvieron una correspondencia acerca de su gran tema en común: la colonización del sur de Chile por parte de comunidades germano-hablantes. El estudio de Van Meurs titulado *Carl Alexander Simon en Chiloé, 1852* contextualiza a través de las mismas cartas de Rudolph Amandus Philippi, las que ella transcribe en su investigación:

> Simon coincide en Catania con el científico alemán Rudolph Amandus Philippi, razón por la que el científico, quien llega a Chile en 1850, le describe en una carta al historiador Luis Montt parte de este encuentro, tras haberle solicitado este último, antecedentes del pintor: "Oh! Dije yo, entonces era Simon el pintor que he visto en compañía del músico en el invierno de 1830 a 31 en el hotel de Catania en Sicilia, donde teníamos nuestro cuartel general, mi amigo Hoffman, Escher y yo. Don Mario, el único mozo del hotel vino anunciándonos la llegada de dos paisanos de los que el uno, un pintor era un hombre muy singular. Lleva consigo, dijo, el retrato de su querida, cuando está sólo en su (*) lo coloca en la pared, se arrodilla delante de él y adora a su querida. Es bien efectivo, los arrieros me lo han contado y yo lo he visto ahora por el gran agujero que hay en la chapa de la puerta" (…). Es de observar que en aquella época eran muy raros los turistas que visitaban la Sicilia-, y que los hoteles destinados exclusivamente para ellos estaban a veces semanas y hasta meses sin huéspedes (R. A. Philippi, 1902: 7-8) (15, 16).

Philippi cuenta en sus cartas sus impresiones sobre el pintor y por ellas también podemos observar aspectos de sus ideas sobre la inmigración y las colonias alemanas:

> [Carl Alexander Simon] era el mismo que en los años 40 se había interesado profundamente por la emigración de los alemanes a Chile y con quien yo había intercambiado cartas sobre el tema. Él quería que especialmente los alemanes pobres se fueran allá, yo llamé su atención sobre que los costos de viaje eran

> altos y que no veía otro medio para su transporte que el que personas de bien les adelantaran dinero para pagar la travesía y ellos lo devolvieran con su trabajo. Eso no era de su agrado, ya que sería mantener eternamente la tiranía del capital sobre el trabajo (11).

Quizás en Alemania, pero con más seguridad a su llegada a Chile, Simon conoció también a Vicente Pérez Rosales, con quien discutió su modo de ver el proceso de inmigración y le dio a conocer su obra pictórica. De él parece estar hablando Pérez Rosales al comentar acerca de inmigrantes ligados al comunismo, sin recursos económicos para invertir y que únicamente poseen ideas utópicas para fundamentar su viaje a Chile:

> Aquél que no tiene recursos no emigra, i si para hacerlo agota los pocos que su escasa suerte le dispensa, perece. La idea tan jeneralmente gustada i repetida de promover la emigración de proletarios europeos a nuestro suelo, si se ha de llevar a cabo a espensas de nuestras mezquinas rentas, es de tan insignificantes resultados que ni merece mencionarse (Vicente Pérez Rosales 1854, 24).

Además de Philippi y Pérez Rosales, Carl Alexander Simon también tuvo intercambio de cartas con Eduard Pöppig, otro naturalista que ya había estado en Chile antes de la primera oleada de inmigración, y que tenía sus propias opiniones:

> En enero de 1847 Simon habría tomado contacto con el científico Eduard Pöppig, quien había estado viajando por Chile y recolectando especies botánicas entre 1826 y 1828, para consultarle sobre la posibilidad de una colonización alemana de Chile. La respuesta de Pöppig está fechada en Leipzig el 11 de mayo del mismo año: “El mundo ya está repartido, como dijo el poeta, ya es demasiado tarde. Nosotros, los alemanes, hemos sido los últimos en llegar” (1854, 20).

El mismo Pöppig concuerda con Pérez Rosales sobre las condiciones en las que debe darse la llegada de colonos alemanes, y el perfil ideológico tanto de colonos como del proceso en general. Pöppig, en una carta sobre Alexander Simon a Renous, suegro de Simon, considera que "no puedo así felicitarle por el incremento de la colonia germano-araucana, aunque creo que las dificultades de la vida en Chile y su permanencia en una república sudamericana serán eficaces para curar aquellos infames o locos (Simon pertenece a estos últimos)" (Pereira Salas 1968, 134).

El pensamiento de Simon ha llegado a nosotros en primera persona a través de su escritura. Antes de viajar a Chile, Simon pensó y escribió sobre la importancia y el valor que la oportunidad de venir a Chile podría significar para el pueblo alemán, publicando un panfleto titulado *La emigración de los demócratas y proletarios y la colonización alemana de la República sudamericana de Chile,* en 1848. El texto de Simon, dice Le Bonniec:

> (…) escrito en 1848, tomó todas las figuras del paisaje que hemos revisado (representación idílica de la selva virgen, gran variedad de vegetación, vastas extensiones de tierras fértiles) para incitar la migración alemana al sur del país y la implantación de colonias en la forma de "tribus" o "troncos" (Kolonizationsstämme). La existencia de espacios deshabitados y fecundos y las aparentes similitudes entre el clima y el medio ambiente de los países germánicos y de los territorios situados al sur del río Tolten, constituyeron para Simon los signos que anunciaban una prosperidad para aquellos que vinieran a instalarse aquí a trabajar la tierra (75).

Su perspectiva es excepcional, ya que, como indica Van Meurs, "sus escritos sobre el tema permiten conocer un ideario revolucionario actualmente no integrado a la historiografía de la colonización alemana del sur de Chile" (87). El libro está dividido en dos partes. La primera, de sesenta páginas, comprende el manifiesto de Simon sobre la emigración a Chile,

elaborando un proyecto socialista utópico y criticando con fuerza la situación social y política en Alemania y Europa. La segunda parte, escrita por Traugott Bromme, es un tratado descriptivo de Chile que incluye su geografía, recursos minerales y agrícolas con detalles de su producción, comercio, costumbres, etc. que se elaboró gracias a referencias bibliográficas, entre las cuáles pudo haber estado el *Ensayo sobre Chile* de Vicente Pérez Rosales: "Se enumeran, por ejemplo, todos los tipos de telas a la venta en Chile, con indicaciones sobre cuáles pueden ser importadas más ventajosamente y el tipo de embalaje que deberían ser escogidas para cada una (Kradolfer 3). Así, la obra de Simon incorporaría los tratados sobre Chile que esbozan una representación idílica que se sostiene firmemente en el argumento para la inmigración de que Chile y Alemania tienen un paisaje común, un argumento que también fue difundido por Vicente Pérez Rosales. Sin embargo, el tratado de Simon está lejos de tener un carácter oficial como el de Pérez Rosales. Más bien, representa tendencias que no eran acogidas por el ideario de la colonización sostenido por el gobierno e incluso por los propios colonos prominentes (como son los casos icónicos de modelos de "colonos ideales", Carlos Andwander y Rudolph Philippi, sin ir más lejos)[27]. Carlos Andwandter es famoso por afirmar en 1850 que pone a los colonos a disposición del Estado, representando el discurso oficial del colono ideal pretendido por el gobierno. Vicente Pérez Rosales reproduce sus famosas palabras en *Recuerdos del pasado*:

[27] Jennifer Valko analiza otra figura que podríamos llamar "disidente" o "marginal" en cuanto a la representación oficial del colono alemán. Es la creada en la novela *Don Helmuth, el colono* de Carlos Fuenzalida Valdivia (1960), en donde su personaje principal, Don Helmuth, muta desde el modelo de colono ideal hasta convertirse en un despiadado hacendado que comete toda clase de crímenes para aumentar su riqueza y resguardar el patrimonio familiar. Valko, Jennifer M. (2010). "Desmitificación del inmigrante alemán en Don Helmuth, el colono de Carlos Fuenzalida Valdivia". Acta literaria, (40), 45-69. https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482010000100004.

> Seremos chilenos honrados y laboriosos como el que más fuere. Unidos a las filas de nuestros nuevos compatriotas, defenderemos nuestro país adoptivo contra toda agresión extranjera, con la decisión y firmeza del hombre que defiende su patria, a su familia y sus intereses (1882, 487).

A diferencia de Andwanter, Carl Alexander Simon sostiene que las colonias germanas deben mantener una independencia respecto de Chile, de forma de mantener una cultura que él define como heroica y que debe ser preservada como forma de resistencia ante el autoritarismo alemán. Las colonias deberían mantener su nacionalidad e idioma para honrar la nación alemana, que estaría en peligro si se quedaran en Europa. Los alemanes tendrían como deber emigrar, puesto que no pueden mantener su honorable identidad alemana manteniéndose en Europa: "Si no puedes liberar al pueblo del tirano, priva al tirano de su pueblo", es el lema que anima a Simon con su proyecto de emigración (Van Meurs 27). Dice Simon:

> From North and South, the Germanic tribes will advance in political and intellectual education, colonies will spring forth from both sides, until they meet where wise Nature has wrapped a belt of grace around the hips of the earth. From the regions of change, tumult and agitation, humanity will enter regions of constancy, harmony and tranquility of the atmosphere, where man's spirit will itself become the image of Nature, peace, joy, truth and beauty. This flow of life between the two poles – which, like the magnetic poles, only differ in their realms of activity and not in their essence – has already begun; for in Chile too there is a kind of Nordic, forceful, speculative spirit, a life full of awareness, an impulse towards freedom and self-determination, while Europe grows old and decrepit, languishing on its sickbed of slavery (Kradolfer 44)[28].

[28] "Desde el norte y el sur, las tribus germánicas avanzarán en educación política e intelectual, las colonias florecerán desde ambos lados, hasta que se encuentren donde la sabia naturaleza ha envuelto

El tópico que revisamos con Humboldt, acerca de Europa como un continente en decadencia y América como una tierra virgen de infinitas posibilidades, entre ellas, la libertad, es fundamental en el texto de Simon. El atractivo de Chile, para Simon, no se encuentra en su modelo social y político. Para Simon, son los elementos del paisaje los que hacen de este un país ideal para formar nuevas colonias alemanas que deben conservar lo mejor de la cultura alemana. Se deben importar los valores al paisaje más similar posible al original, creando una pequeña Alemania en libertad. Según Van Meurs:

> Simon parte de la teoría de que los alemanes, un pueblo eminentemente agricultor, deberían emigrar a un lugar con la misma latitud, donde el aire fuera parecido al de su patria; donde pudieran plantar los mismos alimentos que en casa para prevenir problemas del sistema digestivo. Un lugar donde las condiciones meteorológicas fuesen análogas, para no dañar su organismo en forma física o mental, afectándolo con enfermedades. A un espacio donde el paisaje recordara el dejado en casa y sirviera como consuelo. También se debía garantizar que las reglas, costumbres y lengua, fuesen parecidas. Según el autor, el sur de Chile sería pobre en reptiles e insectos venenosos, solo habría una araña grande y una inocente pequeña culebra. El aire limpio y templado no dejaría

---

un cinto de gracia sobre las caderas de la tierra. Desde las regiones del cambio, tumulto y agitación, la humanidad encontrará regiones de constancia, armonía y tranquilidad de la atmósfera, donde el espíritu del hombre se convertirá él mismo en la imagen de la naturaleza, paz, alegría, verdad y belleza. Este flujo de vida entre los dos polos -los cuales, como los polos magnéticos, solo difieren en sus ámbitos de actividad y no en su esencia – ya ha comenzado; ya que en Chile también existe una especie de espíritu nórdico, fuerte, especulativo, una vida llena de conciencia, un impulso hacia la libertad y autodeterminación, mientras Europa envejece y se vuelve decrépita, languideciendo en su cama de enfermedad y esclavitud" (Kradolfer 44).

> crecer alimañas. Todos los animales y plantas aumentarían en Chile en hermosura y en fertilidad. En las planicies cubiertas con frutillas, pastarían manadas de vacunos salvajes. El calor de los volcanes mejoraría la producción agrícola, por lo que en el sur de Chile se encontrarían productos que no se darían en otros lados. Una vez que se cortaran los bosques crecerían los naranjos, olivos, higueras e incluso la palma chilena, hasta la orilla del Río Bueno (Van Meurs 22-23).

Las tierras compradas por Kinderrman y que Carl Alexander Simon con tanto entusiasmo publicitó fueron finalmente consideradas compras ilegales de terrenos indígenas y todo el proyecto fracasó. Según algunos autores, la misma publicación del panfleto de Simon habría alertado a las autoridades chilenas de la posible formación de una colonia alemana que podría estar en conflicto con el poder central del país, lo que habría llevado al no reconocimiento de las tierras para su instalación (puesto que la compra fraudulenta de tierras indígenas fue práctica común y muchas veces amparada por las autoridades) y al nombramiento de Vicente Pérez Rosales como agente de colonización en reemplazo de Bernhard Eunom Philippi, vinculado con Simon (Van Meurs 29).

Después de muchos intentos infructuosos, Simon consigue llegar a Chile en 1850, dos años antes que Rudolph Philippi, alentado por la posibilidad de cultivar la tierra. Sin embargo, percatándose de que el proyecto de colonización del que formaba parte no se realizaría y que era una suerte de estafa, comenzó a dedicarse al dibujo para subsistir, especialmente a los retratos y paisajes. En este contexto, Simon conoce a Bernard Eunom Philippi en 1852, quien por ese entonces había sido nombrado intendente de la región de Magallanes y se encontraba preparando una expedición para dialogar con los indígenas de la zona. Bernhard Philippi contrató a Simon como dibujante de la expedición, y allí ambos murieron asesinados, presuntamente a manos de indígenas.

Informada su muerte y, estando ya Rudolph Philippi en Chile, el Ministerio de Interior le encarga al naturalista, seguramente por su rol de director del Museo Nacional y por su común nacionalidad e idioma, estudiar los papeles que Simon había dejado. En una carta, Philippi habla de Simon:

> Un día fui llamado al Ministerio del Interior, el Señor oficial mayor me dijo: "Existe en este ministerio un gran cartapacio que contiene dibujos, acuarelas y una gran parte de papeles escritos en alemán que habrá pertenecido a un pintor llamado Simon, y asesinado en Magallanes por los indios. Como este ministerio no sabía nada sobre este individuo, si tenía pariente o heredero y donde [sic] el cartapacio se ha quedado en un rincón. Ahora ha venido la viuda de este Señor que reside en Stutgart, reclamando por conducto de la casa de Huth, Grüning & Cía en Valparaíso, la herencia que había dejado su desgraciado marido y lo único que hay son los papeles contenidos en este cartapacio. Quizás hay papeles que se pueden publicar en Alemania, quizás se podrían vender allí unas pocas acuarelas. Háganos el favor de estudiar detenidamente los papeles y de formar un inventario de ellos (Van Meurs 4-5).

Además de la correspondencia entre ambos, que da cuenta del intercambio de opiniones, y de la lectura de los papeles de Simon por mandato del ministerio, en el estudio incluido en *Vistas de Chile* (2015), Julio Philippi Izquierdo indica que en los archivos de Rudolph Philippi se encuentran "notables originales del pintor alemán Alexander Simon, tan bien analizados por don Eugenio Pereira en su valioso estudio sobre aquel tardío romántico" (Philippi 2015, 13). Según Van Meurs, estos originales pueden haber pasado al naturalista a través de su hermano Bernardo, o bien Rudolph Philippi los mantuvo consigo al revisar el material por mandato gubernamental.

En cualquier caso, sabemos a través de la relación entre Carl Alexander Simon y Philippi que el viaje y proyecto de colonización de Chile por parte de Philippi fue el resultado de reflexiones que duraron largos años (22 años tal vez), de diálogos y discusiones que tienen que haber tomado parte entre los hermanos Philippi, y entre Philippi y Simon. De esta forma, la representación idílica del sur de Chile por parte de Simon en sus escritos, constituyó un horizonte de expectativas para los colonos y el naturalista, construido en base a un paisaje, como decíamos, y a una imagen representativa del colono.

En cuanto a las obras realizadas por Simon en Chile, existen en las colecciones de la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos 41 obras. De estas, 36 conforman el llamado *Álbum Pérez Rosales* (oleos, acuarelas y dibujos a lápiz sobre papel), propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes, además de la pintura al óleo sobre madera *Paisaje de Valdivia*. Por su parte, el Museo Histórico Nacional cuenta con 4 obras, una acuarela, un dibujo a lápiz sobre papel y dos calcos. Finalmente, la Biblioteca y Archivo Histórico Held Winkler tiene entre sus colecciones 3 álbumes con un total de 48 láminas, muchas de ellas conformadas por diferentes bosquejos (Van Meurs 87).

No está demás puntualizar aquí algunos aspectos de la obra visual de Simon. Al estudiarla, nos percatamos de que existe una "confusión" respecto a la autoría de sus obras, que aparecen firmadas por Vicente Pérez Rosales. Recordemos que Bernardo Eunom Philippi fue reemplazado por Pérez Rosales como agente para la colonización germánica del sur de Chile. Como tal, mantuvo estrecho contacto con diversos colonos. La información entregada por el sitio web "Artistas Visuales Chilenos" indica que sus dibujos "ilustran el álbum de Vicente Pérez Rosales…", mientras que en el sitio web del "Centro Nacional de Restauración" (CNCR) se menciona que sus dibujos:

> (…) fueron recopilados, entre otros, por Vicente Pérez Rosales. Tal vez se debió a este hecho la confusión que existió durante mucho tiempo sobre la autoría de

> las obras de Simon, y la atribución de algunas de ellas a Pérez Rosales. Incluso en algunas se pueden ver las iniciales VPR o el nombre completo del agente de la colonización alemana en el sur de Chile" (Centro Nacional de Conservación y Restauración).

Sin embargo, lo que en realidad ocurrió fue un plagio directo de Vicente Pérez Rosales de la obra de Simon. Dice Van Meurs:

> Las obras realizadas en Chiloé, pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) presentan borrones y textos sobre escritos. En el marco de este proyecto, cuatro obras fueron analizadas por el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de la DIBAM. Los resultados de los análisis permitieron adscribirlas al artista alemán. Como se verá más adelante, los borrones y textos sobre escritos serían resultado de la apropiación de las obras de Carl Alexander Simon por parte de Vicente Pérez Rosales (12).

La obra de Simon que llegó a manos de Philippi se mantuvo en poder de sus descendientes, desde donde llegaron a su vez a las colecciones del Museo Histórico Nacional y de la Biblioteca y Archivo Histórico Emilio Held Winkler. La obra visual de Simon fue un referente directo para Philippi, que la consideraba de calidad, como dice Philippi: "Esta carpeta contenía una gran cantidad de bosquejos de paisajes, escenas domésticas de los chilotes, figuras de tipos indios, estos últimos ejecutados en acuarela, etc. y que revelan según mi opinión, que Simon no dejaba de tener talento" (Van Meurs 53-54). Tanto es así que Philippi presumiblemente usó algunas de estas figuras como modelos a calcar en su propia obra, como veremos más adelante.

Puerto Montt. Simon, Alexander (1805-1852). 1850. Dibujo. 20 x 23. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Colonia Trinidad del Trumao. Simon, Alexander (1805- 1852). 1852. Dibujo. 32 x 43. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Hotel Pérez Rosales. Simon, Alexander (1805-1852). Dibujo. 32 x 43. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Estudio de árboles de Llanquihue. Simon, Alexander (1805-1852). 1852. Pintura. 26 x 34 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. Artistasvisualeschilenos.cl

Carl Alexander Simon. Interior of a house on the island Tranqui. 1851. https://videoartresearch.org/the-utopian-project-of-carl-alexander-simon/interior-of-a-house/

Hemos revisado en este capítulo el contexto que rodeó a Rudolph Amandus Philippi en su primer conocimiento que tuvo de Chile, su decisión de inmigrar a este país y su primer contexto discursivo, vinculado directamente con el discurso de promoción y constitución de los colonos en este país.

De hecho, Rudolph Philippi muchas veces lamentó haber cambiado su rumbo de colono por una carrera que podríamos llamar "académica". La pasión por las ciencias naturales generó en él sin duda sentimientos encontrados: "In his autobiography, Philippi remembered being satisfied with being a farmer and reluctant to return to teaching and paid natural history. But other evidence indicates that he had not abandoned his passion" (Schell, 2013, 125)[29]. Por lo demás, las continuas dificultades y decepciones en el museo siempre le dieron a Philippi la

[29] "En su autobiografía, Philippi recordaba sentirse satisfecho con ser un agricultor y reacio a regresar a la docencia y a la historia natural como empleo. Pero otra evidencia indica que no había abandonado su pasión" (Schell 2013, 125).

excusa para recordar y desear la vida que había abandonado por su carrera como naturalista en Santiago. Según Patience Schell,

> Philippi's struggle against a disinterested government was a long-term lament in his correspondence and, in his late sixties, Philippi considered resigning and moving to San Juan full time. But he stayed on. A few years later, he wrote to Frick, "Nobody in the Stratosphere has the least interest in the museum, the botanical garden, or science in general. More than once I have arrived at the point of throwing everything to do with the government at its feet and only considering my children stops me from doing this" (2013, 183)[30].

Asimismo, experimentar la muerte progresiva de su familia a la distancia siempre lo mantuvo con un pie fuera de Santiago, esperando con ansias su retiro anual en San Juan: "Here it is sad; I retreat more all the time and I become more retiring and my trip to see my loved ones makes me happier than a student [looking forward to] his holiday" (Schell 2013, 162)[31]. El trabajo en el fundo de San Juan parecía atractivo también pues se condecía con el aspecto más ermitaño de su personalidad, sus deseos de vivir una vida retirada, circunscrita a lo local. En sus cartas, Philippi parece reacio a los grandes cambios industriales y tecnológicos, esbozando

[30] "Las dificultados que Philippi tuvo con un gobierno desinteresado fue una queja de largo alcance en su correspondencia y, llegando a los 70 años, Philippi considero renunciar y mudarse a San Juan definitivamente. Pero no se fue. Pocos años después, escribió a Frick, "Nadie en la estratosfera tiene el menor interés en el museo, el jardín botánico, o la ciencia en general. Más de una vez he llegado al punto de tirar por la borda todo lo que tenga que ver con el gobierno y solo el pensamiento de mis hijos me detiene" (2013, 183).

[31] "Aquí todo es triste; me retiro más todo el tiempo y me pongo más reservado, y el viaje a ver a mis seres amados me hace más feliz que a un estudiante [que espera] sus vacaciones" (2013,162).

una crítica a la modernidad y su industrialización, de la cual, no olvidemos, el artesanado alemán venía escapando:

> He chided Frick, in response to Frick's endless enthusiasm for modern transportation and travel, "Why do you want to travel the world? Look! The good bits are so close! That is what I wanted to tell you, as I openly confess, that I am not in a state to share your enthusiasm for roads and railroads, etc. in Araucanía and Patagonia, etc. I would a thousand times prefer that the roads around Valdivia "were improved, if only provisionally…instead of [joining] the most beautiful railroads". For Philippi, despite de sadness, Chile's natural world, and his home on San Juan farm, offered enough (2013, 161)[32].

En este sentido, Philippi prefiere lo local, desprecia lo mecánico y valora el desplazamiento a pie[33] y, a diferencia de la opinión de Sanhueza, quien afirma que con Philippi ya hay un cambio de paradigma en el discurso científico, dirigido hacia la separación de las disciplinas, podría decirse que es uno de los últimos naturalistas herederos de la visión de Humboldt. La relación científica con la naturaleza, para Philippi, no se opone a una relación espiritual con ella, enriquecedora para el individuo como experiencia en sí. Por lo tanto,

[32] "El reprendía a Frick, en respuesta al enorme entusiasmo de Frick por los medios de transporte y viaje modernos. "*Por qué quieres viajar por el mundo? Mira! Las buenas cosas están tan cerca!* Eso era lo que quería decirte, y confieso abiertamente de que no estoy en estado de compartir tu entusiasmo por carreteras y líneas de tren, etc., en la Araucanía ni en la Patagonia, etc. Preferiría mil veces que los caminos alrededor de Valdivia "fueran mejorados, aunque solo fuera provisionalmente…en vez de (unirme) a las más bellas carreteras". Para Philippi, a pesar de la tristeza, el mundo natural de Chile y su hogar en la granja de San Juan ofrecían suficiente" (2013, 161).

[33] Mas sobre "viajar a pie" y la escritura romántica se puede encontrar en Jarvis, Robin "Romantic writing and pedestrian travel". Macmillan Press, 1997.

consideramos que la relación de Philippi con la naturaleza va más allá de un interés científico (tal como en la época se estaba definiendo, basado en su conocimiento a través de instrumentos técnicos con un fin potencialmente utilitario), extendiéndose hacia un planteamiento filosófico complementario hacia la naturaleza, cuyo origen se encuentra en la "Naturphilosophie" o filosofía natural. Federico López Silvestre en *Pensar la historia del paisaje* (2009) se refiere al pensamiento de Goethe, Herder, Schelling, Carus y Humboldt, quienes desarrollaron la "naturphilosophie", origen de los estudios de paisaje en Europa. Dice López Silvestre:

> Brevemente, lo que todos esos viejos maestros plantearán, rompiendo con la filosofía moderna, tanto newtoniana como cartesiana, será una crítica radical a la mirada que convierte la naturaleza en número (…) y la sustitución de esa mirada por una filosofía que trata de mostrar la cercanía esencial entre el mundo objetivo analizado por la Ciencia y la Filosofía de la Naturaleza, y el mundo subjetivo definido desde el arte y las humanidades. A juicio de todos ellos, esa cercanía se descubre, por un lado, en la persona libre consciente por igual de sus pensamientos y sus sentimientos, y, por otro, en una naturaleza que alberga en sí misma "cierta espiritualidad" manifestada en ese proyecto de libertad que se refleja tanto en su productividad y metamorfosis como en la fuerza integradora que la caracteriza (15-16).

Consecuentemente, puede explorarse la relación entre los escritos de Rudolph Philippi y otros naturalistas con la literatura llamada "trascendentalista"[34], de la cual forman parte escritores como Ralph Waldo Emerson, que por su parte conoció a Humboldt y admiraba sus

[34] Puede revisarse más sobre la relación entre escritores como Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau con la historia natural en Robinson, David M. "Fields of investigation: Emerson and Natural History". En Scholnick, Robert, ed. *American Literature and Science*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2015.

ideas. El estudio de la naturaleza, tanto para Emerson como para Philippi, sin duda tenia los mismos beneficios:

> Emerson praised this growing emphasis on natural science because he felt it was part of a general reorientation of American religious life that would result in a new focus on the cultivation of the self. The raise of interest in natural history "may have the effect to supplant in some degree the absorbing passion for wealth by supplying new measures of happiness and simpler and more spiritual pleasures" (Robinson 94)[35].

Podemos ver esta relación especialmente en el texto de Philippi *El estudio de las ciencias naturales,* manuscrito fechado en 1880 aproximadamente:

> Nada mas sublime, nada mas relijioso que el estudio de la naturaleza. Por la obra se conoce al maestro, i en las maravillas del mundo se ha revelado su creador. El que se ha penetrado de la inmensidad del espacio, de la eternidad del tiempo, que sabe, que por millones de siglos las mismas leyes siempre han regido en el movimiento de los astros, que esta admirable maquina que llamamos el mundo se ha movido siempre sin roce, sin necesidad de compostura, el que sabe que las mismas leyes fundamentales determinan las funciones vitales de los seres que viven en nuestro globo, en este atomo de la creación, se formara sin duda una idea mas perfecta del Autor Supremo, que el que ignora todo eso, i que tiene por eso la pretensión de creer, que el mundo ha sido creado para el no mas. Con justo

[35] "Emerson alababa este énfasis creciente en las ciencias naturales porque sentía que era parte de una reorientación general de la vida religiosa americana que derivaría en un nuevo foco de cultivo de la persona. El creciente interés en la historia natural "puede tener el efecto de reemplazar en algún grado la absorbente pasión por la riqueza y proveer nuevas medidas de felicidad y más placeres espirituales simples (Robinson 94).

> orgullo se regosijara por ser dotado de una razón e intelijencia capaces de conocer tanto, pero por otra parte la conciencia de su incapacidad para conocer las causas de tanta maravilla, la conciencia de su pequeñez con respecto del mundo entero, le enseñará la humildad. El estudio de la naturaleza, la contemplación de sus varios productos será siempre una fuente inagotable de los goces mas puros, que nunca dejan remordimientos, i no despierta jamas pasiones mezquinas" (Philippi 2003, 94).

Asimismo, Philippi expone estas ideas en *Elementos de Historia Natural* (1877), manual que escribió como profesor para sus alumnos de botánica y zoología del Instituto Nacional de Chile. Según Philippi, la ciencia:

> Creo que también puede contribuir a mejorar las costumbres i la felicidad individual. Los que se ocupan tranquilamente de estudiar la naturaleza, deben tener pocas tentaciones de engolfarse en el mar borrascoso de la ambición: deben sucumbir con dificultad a las pasiones brutales o crueles, escollos ordinarios de las cabezas acaloradas que no saben dominar su efervescencia: puros como los objetos de sus investigaciones, deben estar dispuestos a ejercer esa misma beneficencia que ven que tiene la naturaleza en todas sus producciones (1877, 6).

La relación entre ambos pensamientos es evidente: a través del estudio y observación de la naturaleza, se puede dominar la ambición, pacificar el carácter, alcanzar una felicidad simple y un desarrollo espiritual. La ciencia, en este sentido, no tiene por fin único el estudio de la naturaleza como reconocimiento de recursos naturales.

Ahora bien, Rudolph Philippi emigró a Chile por razones políticas, considerando que en este país podría rehacer su vida, quizás no como científico, pero sí en paz, viviendo de la tierra, con su familia. Carente de riquezas y dependiente sólo de su trabajo para mantener a los

suyos, una vez que obtuvo puestos como profesor y director del museo, volver a Alemania no era una opción. En Chile obtuvo tierra, trabajo y posibilidades de desarrollo científico. No fue un colono campesino, sino un colono asalariado del Estado en la capital del país. En este sentido, a pesar de que nada ni nadie le impedía eventualmente volver, Philippi es un migrante. Philippi vive su migrancia como un exiliado: no se asimila a su país de destino, y siempre añora la patria. Sus relaciones sociales, escasas, son principalmente con alemanes en Chile y en forma de correspondencia con científicos en Alemania, buscando de esta manera mantenerse unido a una comunidad que Philippi consideraba válida y a la altura de sus investigaciones. Resulta interesante notar que muchas de las (pocas) relaciones que mantiene para toda su vida, como su amistad con Carlos Ochsenius, Guillermo Frick y Guillermo Döll, se originaron justo a su llegada desde Alemania, y fueron quienes viajaron con él a Chile en barco (es el caso de Ochsenius) o quienes lo recibieron en Valdivia. Su comunidad no se expande mucho más allá de este círculo apegado a lo que se dejó atrás. El hecho de existir una fuerte comunidad alemana de colonos y también la edad madura de Philippi a su llegada refuerzan este apego. De esta manera, el exiliado y el país de origen se mantienen unidos, sin asimilarse en el país de destino.

Los rasgos de esta experiencia pueden rastrearse en sus cartas, especialmente las relacionadas con la muerte de su esposa e hijos, que lo llevan a recluirse en su trabajo y a aislarse del quehacer nacional. Patience Schell cita una carta de Philippi a su amigo Frick: "I live here like a hermit, I don't see anyone, I don't know anyone and, since the unhappy death of my wife, I have become, I won't say more misanthropic, but yes more retiring" (2013, 162)[36]. Según Edward Said (2000), el exilio y el nacionalismo son dos conceptos pares que no existen uno sin el otro. El exiliado construye su identidad asimilándola a su nación de origen, ya que, sin identidad nacional, no existe experiencia de desarraigo. Para Philippi, las costumbres

[36] "Vivo aquí como un ermitaño, no veo a nadie, no conozco a nadie y, desde la infeliz muerte de mi esposa, me he puesto, no diría más misántropo, pero si más reservado" (2013, 162).

chilenas de la capital son ajenas a las suyas, pero logra compararse en cierta medida al hombre de campo chileno (lo cual refuerza su identidad de colono):

> But Philippi did not want much of a social life, and less did he want a Chilean one. As he wrote to Frick, "I am by tendency and by principles a hermit, and basically I distance myself from everything that is called Chilean, like the tertulias [salons] and standing until the wee hours of the night; they are not my passion. Like a good huaso, I get up with the day and I like to go to bed early (Schell 2003, 160)[37].

Asimismo, hechos como el consuelo que siente Philippi de que su hijo haya muerto como soldado alemán, que sus hijos se casen únicamente con descendientes de colonos alemanes, o que escogiera como ayudante en sus últimos años a otro miembro de la comunidad germana, Bernardo Gotchslich, entre otros, muestran cómo su identidad nacional se mantuvo activa y definitiva:

> Las redes entre los inmigrantes de habla alemán en el centro-sur y el director del Museo Nacional ciertamente tuvieron su fundamento en un idioma y un lugar de origen tenidos en común. La supuesta no-asimilación de las colonias alemanas en las zonas de Valdivia y Llanquihue ha ocupado a varios historiadores a lo largo de las últimas décadas. En efecto, son notables los esfuerzos entre los colonos por preservar y por re-hacer su afiliación lingüística y cultural con una Alemania tanto imaginaria como real: que sus hijos fueran enseñados en alemán en escuelas particulares, que hubiera pocos matrimonios con chilenos, o que se

[37] "Pero Philippi no estaba interesado en la vida social, y menos una en Chile. Como escribió a Frick, 'soy por tendencia y por principios un ermitaño, y básicamente me distancio de todo lo que es chileno, como las *tertulias* [salones] y trasnochar; no son mi pasión. Como un buen *huaso*, me levanto de amanecida y me gusta irme a la cama temprano'" (2013, 160).

> establecieran numerosas sociedades comerciales y clubes culturales cerrados son hechos innegables. La idea de América Latina como un lugar que permitiría la no-asimilación de los inmigrantes –en contraste con EE.UU.- fue en primer lugar un discurso ideológico y de propaganda que se estableció bajo el Imperio Alemán, a partir de 1871: el término Auslandsdeutsche (alemanes de diáspora) llegó a reemplazar en este contexto al término "emigrante", haciendo hincapié en el ideal de la estabilidad e intemporalidad de la pertenencia a una nación definida por una esencia cultural y lingüística. Ideología y realidad se entretejieron: muchos colonos en Chile, por ejemplo, adoptaron el discurso y el ideal de la no-asimilación. Redes científicas se realizaron muchas veces en base a esta coherencia cultural y lingüística, imaginada y real, y constantemente rehecha: el idioma, la idea de compartir una identidad "alemana", y determinados foros culturales eran venas particularmente importantes para la circulación del conocimiento y de los objetos. La Sociedad Científica Alemana en Santiago (Deutscher Wissenschaftlicher Verein) por ejemplo, fundada en 1885 y durante años, bajo la presidencia de Rudolph Philippi, nació del "deseo de estrechar el lazo espiritual del idioma, de la moral, y del modo de pensar que une a nosotros los alemanes por todo lado [sic]"; la sociedad constituyó un foro para intercambiar "opiniones e ideas" científicas, principalmente, aunque no exclusivamente, entre compatriotas (Gangër 83-84).

Sabemos, por otro lado, que los discursos nacionalistas son también estrategias retóricas con diferentes fines según la necesidad. En este sentido, el discurso pro-patria chilena que también se encuentra presente en las cartas de Rudolph Philippi es principalmente una estrategia retórica para conseguir fondos y apoyo gubernamental para la ciencia, dice Schell:

> Otra corriente que se notaba en su correspondencia era la utilidad del discurso del nacionalismo para convencer al gobierno de lo que fuese. Aunque Philippi contaba con colaboradores y donaciones, el apoyo fiscal del gobierno era fundamental. Pero el manejo de un discurso nacional no necesariamente significaba que lo creía, o que era su única razón para pedir algo. Una de las "comunidades imaginadas" de Philippi, en el sentido que lo usa Benedict Anderson, era la comunidad científica internacional; aunque era también al mismo tiempo parte de la comunidad alemana, europea y en el exilio, y la chilena donde vivía (2009, 90).

Rápidamente después de su llegada a Chile, Rudolph Philippi fue nombrado director del entonces Museo Nacional, sucediendo a Claudio Gay. Al mismo tiempo, fue nombrado profesor de botánica y zoología de la Universidad de Chile y, por decreto oficial en 1853, también se le dio el encargo de crear y dirigir un Jardín Botánico[38], que se ubicaría también en las dependencias de la Quinta Normal. Sin embargo, todos los esfuerzos de Philippi para la creación de este último tuvieron poco eco en las autoridades. En su autobiografía *Mein Leben* se cuentan las peripecias que pasó el Jardín Botánico en el proceso de su formación, pasando por varios directores y proyectos administrativos que son comentados por Philippi según su grado de absurdo:

> Lada había creado un nuevo plan que había divertido mucho a Philippi. De acuerdo al plan, ellos criarían "todo lo posible y lo imposible", y todas las secciones de la granja fueron nombrados con nombres derivados del griego. Por ejemplo, había un espacio en el plan designado como 'camelostadion', donde se criarían camellos. Philippi había calculado una vez que les costaría

[38] Sobre la historia del Jardín Botánico sigo a Gunckel, H. 1950. "Breve historia del antiguo jardín botánico de la Quinta Normal de Santiago de Chile". Farm. Chilena 24 (12): 537-542.

aproximadamente $20.000 por año hacer funcionar lugar de acuerdo al plan de Lada (Philippi, inédito, 432)[39].

Cada nuevo director intentaba nuevas ideas que incluyeron la construcción de viveros para cultivar frutas tropicales, contratación de mano de obra, crianza de gusanos de seda, árboles frutales, caballos percherones, etc. Todos estos planes sin rumbo generaron desconfianza en las autoridades que financiaban el proyecto y Philippi fue enviado para su reformulación y administración. Con un conjunto de no más de 5 trabajadores para el museo y el jardín, su funcionamiento siempre fue precario y dependió del entusiasmo de su director.

La formación de las colecciones de plantas, semillas, libros, etc. para el jardín corrió por parte de R. Philippi y luego de su sucesor, su hijo Federico. Aun así, el Jardín Botánico fue creciendo, vinculándose activamente con las clases de botánica de la Universidad de Chile y efectuando y recibiendo intercambios con museos y jardines botánicos alrededor del mundo. Recién en 1876 el museo y el jardín se trasladan a las dependencias de la Quinta Normal, pero quizás el evento más notable y visible dentro de la historia del Jardín Botánico fue la adquisición estatal del conservatorio para plantas tropicales en 1890, siete años antes de la renuncia de Rudolph Philippi a la dirección del museo, y cuatro años antes de su muerte[40]. Hasta 1922, el

[39] "Lada had made a new plan which amused P greatly. According to the plan, they would breed 'everything possible and impossible', and all the separate sections of the site were labelled with names derived from the Greek. For example, there was a space on the plan designated as the 'camelostadion', and it was here that camels would be bred. P had once calculated that it would have cost approximately $20,000 per year to run the establishment according to Lada's plan" (Philippi, inédito, 432).

[40] En la Memoria del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública presentada al Congreso Nacional en 1887 se presentan los siguientes datos: El Dr. R. A. Philippi, según Catálogo oficial del Jardín en 1881, tenía en cultivo152 familias con 1437 especies (5), y cuando don Federico Philippi presentó el 29 de mayo de 1884 su primera memoria podía enumerar 166 familias con 2196 especies, lo

Jardín Botánico tuvo una existencia inestable pero esforzada, reuniendo amplias colecciones.

Después de esta fecha, el Jardín Botánico languideció hasta el completo abandono. El jardín alcanzó a tener de todas formas una interesante colección:

> Entre estas llamaba la atención la colección de orquídeas tropicales que constaba de 125 individuos pertenecientes a 69 especies, de las cuales, en 1891, florecieron 35, entre las que sobresalieron la Laellocattleya dorinanniana Rolfe con 17 flores; la Stanhopea insignis Frost. con 6 inflorescencias que produjeron 48 flores, etc., las que fueron admiradas por todos los espectadores, "como habrían sido admiradas de igual modo en cualquiera exposición de Europa" (Gunckel 159).

El nombramiento de Philippi tanto como director del Museo Nacional como director del Jardín Botánico no es casual. En efecto, ambos espacios albergan colecciones en donde se exponen especímenes de diverso tipo (vivos o muertos, por ejemplo) de manera estéticamente atractiva, redisponiendo el orden natural según un criterio cultural, que cataloga y aísla cada espécimen para su estudio y apreciación individual. Ambos espacios, tanto el museo como el

---

que revela un aumento de 13 familias y de 724 especies. En 1887, según el "Sinopsis Estadístico" de la Nación de aquel año, se cultivaban en el jardín botánico santiaguino: 2270 especies, repartidas en 180 familias. Según la Memoria presentada al Gobierno en abril de 1887, la existencia del Jardín Botánico, era “en cuanto la revisión del catálogo deja ver hasta hoy, de 2175 especies, pertenecientes a 168 familias, lo que muestra una disminución desde 1886 de 1 familia y 199 especies, disminución más bien aparente que real pues hay muchas plantas en maceta, sin nombre, que tendrán que entrar en el Catálogo, una vez clasificadas, lo que sólo podrá hacerse cuando florezcan y fructifiquen y hay también muchas plantas de bulbos o de raíces persistentes, que no manifiestan su existencia sino durante el invierno y primavera, así que no figuran tampoco en el catálogo (Glucke 158).

jardín, nutren sus colecciones en base a expediciones realizadas por el mismo director y sus ayudantes, además de colaboradores de Chile y el mundo. En este sentido, museos, jardines y viajes van de la mano, siguiendo el camino trazado por Humboldt, quien "va a vincular expresamente el viaje como elemento del método científico. O para decirlo de otro modo: de alguna forma buscará probar que el conocimiento científico mismo se basaba en la posibilidad de realizar un viaje" (Sanhueza 2006, 49). Según Sanhueza, la metodología de Humboldt se constituía "primero, a partir de la descripción animada de las escenas y de las producciones naturales; segundo, desde la pintura del paisaje y, por último, mediante el cultivo de plantas tropicales y las colecciones de especie exóticas" (2006, 51). Por lo mismo, la capacidad logística de realizar viajes, colectar, conservar y exponer los especímenes recogidos define la variedad y calidad de lo que expone el Museo Nacional y el Jardín Botánico:

> Sin lugar a dudas, dados los objetivos proclamados desde su fundación, la adquisición de especies nacionales fue un argumento esgrimido para el financiamiento de un conjunto de expediciones que ayudasen a incrementar las colecciones del Museo Nacional. Ahora bien, lo anterior en modo alguno implicó que se hiciese un "barrido" de todo el territorio. Muy por el contrario: la búsqueda de especies, vía viajes exploratorios, más que patrones de territorialidad u objetivos estratégicos (aunque éstos aparecen en algunos casos), obedeció principalmente a factores circunstanciales. En un sentido influyeron aspectos personales, como los intereses del director o de sus colaboradores por determinados territorios. En otro aspecto, las facilidades de transporte dadas para hacer un viaje, tales como las cercanías con la capital o la existencia de vías de acceso y la propiedad de los territorios, determinaron las rutas de los desplazamientos (2016, 150).

Philippi, por lo demás, era experto en botánica, a lo que hay que agregar que, durante la expedición al Desierto de Atacama, o de cualquiera de sus expediciones, la flora fue la más colectada en comparación con animales, fósiles, restos arqueológicos, etc. Esto, dadas las facilidades que las plantas desecadas otorgan para su conservación en herbarios, su mínimo volumen y peso, además de la posibilidad de recolectar también semillas. Dice Sanhueza:

> De las especies recolectadas sobresalen con nitidez las plantas por sobre el resto, seguido de los moluscos e insectos. Al respecto jugaba un papel central el interés de Philippi por los moluscos y la botánica, como queda en evidencia en su propia obra. Por otro lado, la materialidad misma de tales objetos permitía su movilidad. En este sentido, las posibilidades de transporte dado su peso ligero (y para el caso de las plantas su embalaje en herbarios), los ponía en ventaja respecto de otras especies. En otro sentido, las posibilidades de conservación en condiciones de movilidad precarias, las hacía ideales para su recolección (2016, 152).

Entre insectos y plantas, los especímenes incorporados a la colección del Museo Nacional durante la dirección de Rudolph Philippi representan el 77,71% del total de objetos contabilizados (Sanhueza 2016 156), indicando una clara predilección o capacidad para su recolección. Carlos Sanhueza y otros autores han estudiado la movilidad de objetos naturales que llegaban hasta el Museo Nacional. Sin embargo, a este estudio deberíamos agregar la movilidad de plantas vivas, de semillas y bulbos que llegaron o partieron desde el Jardín Botánico de Santiago[41]. De los objetos recolectados en el viaje al Desierto de Atacama,

[41] Algo de esto fue realizado por Hugo Gunckel L., en "Breve historia del antiguo Jardín Botánico de la Quinta Normal de Santiago de Chile", trabajo presentado en el *Primer Symposium Americano de Botánica Farmacéutica*, celebrado en Santiago de Chile en 1950.

Sanhueza establece que se trajeron 419 especies de plantas desecadas, de las cuales podemos presumir que se trajeron también semillas con las que pudo reproducirse flora nativa del lugar.

El interés de Philippi por la botánica teórica y por la formación de una colección digna para el Museo Nacional y el Jardín Botánico no son las únicas formas de relacionarse con las plantas. Philippi desarrolló también un jardín doméstico, creando y manteniendo un variado y hermoso jardín junto a la casa en la que vivía en la Quinta Normal, junto al museo. En su autobiografía *Mein Leben,* Philippi describe y comenta este jardín, en el que intervenía directamente. Este espacio, a diferencia del Jardín Botánico, tiene una función ornamental, y por lo tanto su desarrollo responde solo a criterios estéticos personales y climáticos. Se cuenta en *Mein Leben*:

> La Quinta Normal era en el momento un parque muy hermoso en el que varias otras instituciones públicas había sido ubicadas, tales como el observatorio, el jardín Botánico, etc. La casa de Philippi también estaba en este parque, entremedio de la entrada y el museo (…). Philippi describe el pequeño jardín frente a su casa. En el momento en que se mudó, en 1871, había sido un jardín de flores, pero con varios árboles aislados. Como aquellos que bordeaban el largo camino que dividían el jardín en dos lados, estos árboles habían crecido tan altos y daban tanta sombra que las flores sólo podían crecer en algunos lugares. En el lado norte estaba un Eucalyptus globus que tenía 150 pies de alto. Había también un Magnolio grandifloria, un Olmo, un Tilo, Nísperos japoneses, unos cuantos perales, algunos rosales, salvia gerneriae folia, y otros. Como las ramas del eucalipto comenzaban a crecer sólo desde muy alto, algunos álamos habían sido sembrados alrededor para esconder el tronco. Al lado opuesto había una cama de flores. Las rosas ya no florecían como antes porque recibían demasiada sombra. Algunos años antes, Philippi había plantado un

> Chrysantemum indicum en el borde a lo largo del camino entre los álamos y la cama de flores, pero estos ya no florecían porque no recibían sol suficiente. Todo el largo lado oeste del jardín estaba separado del camino por un cerco de rosas, y en la larga y angosta cama de rosas que se extendía a lo largo del cerco crecía un Granado, y detrás, un Chimonanthus (calcycanthus) breicox. Luego había una blanca syringa, limoneros jóvenes, tres Musa ensette, una Wellingtonia gigantean, y entre ellas, algunos Sjuraea Weigelia rosea. La tierra estaba completamente cubierta por un lado de Acantus Mollis y en el otro con Winca Maja que crecían más vigorosamente que la maleza. En esta parte del jardín había también dos duraznos que florecían tanto cada primavera que parecían estar cubiertos de nieve, y que producían canastos llenos de pequeños pero deliciosos duraznos. Detrás de ellos había una cama ovalada en la que había una Jacaranda mimosaefolia bastante grande, que cubría la tierra con una alfombra azul en el verano. Había también un laburnum (que no crecía apropiadamente debido a la sombra) y una Bignonia especiosa que trepaba por un ciruelo. La Bignonia siempre florecía de forma abundante. Esta cama había sido designada para plantas que crecen de bulbos, tales como jacintos y narcisos, y había también un membrillo japonés que crecía en el centro. Cada año tenía muchas hojas, pero pocas flores. En el espacio abierto en frente, detrás y al lado crecía una higuera, un Acer negundo, un roble alemán y un olmo. Philippi nunca se cansaba de observar este último porque crecía, recto como una torre, hasta cien pies de altura (Philippi, inédito, 435-436).

Resulta interesante tomar estos datos en cuenta considerando que en el *Viaje al Desierto de Atacama* nos encontramos con constantes menciones al aspecto ornamental y medicinal de la flora encontrada, así como su visita a la casa de Teresita Gallo, perteneciente a una familia

dueña de minas en Copiapó y creadora de un jardín en su propiedad, algo excepcional para el país en la época:

> Una visita que hice a la amable señorita doña Teresita Gallo me proporcionó mucho placer. Tiene un lindo jardín, en el que crecen con suma lozanía las flores y los árboles frutales que puede producir una temperatura tan favorable como la de Copiapó, hasta el plátano, y una riquísima colección de muestras de plata, principalmente de plata nativa (Philippi 2008, 17).

El valor estético de la flora observada es un factor continuamente observado en el desierto, constituyendo comúnmente parte de la descripción que realiza de las especies observadas. Philippi observa, por ejemplo, el potencial de plantas y flores para adornar jardines, en general, debido a sus llamativos colores y formas:

> A la mañana siguiente me puse a explorarla. No hay árboles y los arbustos más altos tienen apenas cinco o seis pies; son principalmente Cereus peruvianus, L.; C.nigripilis, Ph.; el churco (Oxalis gigantea, Barn.), cuya cáscara sirve para curtir las redes; la lechera, (Euphorbia lactiflua, Ph.) el Ledocarpum pedunculare, Lindl., que por sus flores grandes de un hermoso amarillo merece un lugar en los jardines; dos especies de heliotropium, H. linariaefolium, Ph., con flores de un morado pálido, y H. pycnophyllum, Ph., muy bajo con flores anaranjadas, ambos fragantes; el palo de jote (Gypothamnium pinifolium, Ph.) y otro arbusto de la misma familia de hojas picantes, el Oxyphyllum ulicinum, Ph. Entre las plantas más hermosas de este valle coloco la Salvia tubiflora, Sm., con flores grandes color escarlata, y la Alstromeria violácea, Ph. (Philippi 2008, 25).

Entre las láminas que ilustran flora y fauna incorporadas al final del *Viaje*, seis de ellas corresponden a ilustraciones de flora, mientras que de moluscos encontramos tres, aves tres, mamíferos dos y una de un reptil. Se echa de menos, sin embargo, una mayor detención en la

flora, considerando la atención en los detalles que otras ilustraciones tuvieron, como las de los moluscos, por ejemplo. El fenómeno del desierto florido, del que Philippi es un espectador accidental, no hace gran impresión en el viajero y no dedica gran energía a su documentación.

Por otra parte, como director del Museo Nacional, Philippi tiene compromisos y obligaciones que van más allá de su labor como naturalista. Su trabajo está supeditado a conseguir recursos del estado, de quien depende económicamente. Por tanto, ha de estar al servicio del país para lo que se le pida. El viaje al desierto es hecho inmediatamente después de asumir como director, es decir, era su primera misión institucional. Como tal, es una instancia donde debe probar ser un director capaz para la comunidad local e internacional. Dice Patience Schell:

> For the Chilean government, the expedition was to assess the mineral wealth of a contested region; much of the desert was under Bolivian sovereignty, but sought after by Chile. For Rodulfo, a successful expedition could prove that he was worthy of the appointment and the trust of his new community. Moreover, publication in German (and Spanish) by a German press would prove to his European colleagues that he could continue to produce first-rate work and remain part of international debates. Finally, the expedition offered invaluable opportunities to augment the collection (2013, 139)[42].

[42] "Para el gobierno chileno, la expedición tenía por objetivo evaluar la riqueza mineral de la región en disputa; la mayor parte del desierto estaba bajo soberanía boliviana, pero deseada por Chile. Para Rudolph, una expedición exitosa podía probar que era digno del puesto y merecedor de la confianza de su nueva comunidad. Más aun, la publicación en alemán (y español) por una editorial alemana probaría ante sus colegas europeos que podía continuar produciendo trabajo de primera calidad y permanecer dentro de los debates internacionales. Finalmente, la expedición ofrecía oportunidades invaluables para aumentar su colección" (2013, 139).

Como director del Museo Nacional y profesor de ciencias, el lugar de la ciencia en Chile se definió en gran medida por el trabajo y la perspectiva que Rudolph Philippi tuvo en el manejo de la colección. Su gestión del museo debía "crear" el quehacer científico en Chile. Una manera de lograrlo fue a través de la crítica y mejoramiento de la labor previa que había realizado el primer director, el francés Claudio Gay:

> En un sentido, el profesor alemán debió definir el espacio gnoseológico de un museo de ciencias. Desde un comienzo, Philippi buscó la delimitación de la colección percatándose que en ésta había "muchos objetos que no tenían ninguna relación con la historia natural". En efecto, hasta Philippi, el museo era una colección heterogénea de objetos históricos (banderas, armas), documentos (pliegos sobre privilegios concedidos por el gobierno), fenómenos ("una oveja de dos cabezas"), retratos, etc. En este sentido, se debía definir qué debía entrar en un museo de ciencias lo que, al mismo tiempo, sentaba las bases de lo que se entendería por quehacer científico en Chile. De allí que Philippi, al hacer un balance de lo recibido al asumir como director, advirtiera que "no había casi ningún cuadrúpedo chileno"; "ni insectos" o que el herbario chileno "era bastante modesto" (Sanhueza 2014, 199).

En este sentido, la mirada paisajística personal de Philippi permeará su trabajo de selección de lo que debe o no debe ser parte de la colección del museo y jardín, es decir, de lo que es o no científico. En ese sentido, dice Schell que "Como resultado de su casi media década de trabajo, el Museo Nacional no solamente representaba a Chile, sino que representaba la mirada de un inmigrante prusiano sobre la naturaleza chilena: en parte era la muestra concreta de su entendimiento de qué era Chile y cómo en (sic) país se ubicaba en la comunidad científica internacional" (Schell 2009, 87).

Como sabemos, Philippi ya era director del Museo Nacional al realizar la expedición. Como tal, una tarea primordial a realizar era la recolección de objetos y especímenes, como también la generación de redes de colaboración (y amistad) con posibles colaboradores e interlocutores para la historia natural. Durante el viaje, Philippi destina valioso tiempo a visitas, conversaciones, cenas familiares con pastoras, mujeres del pueblo Chango, administradores de hacienda y gobernadores, instancias sociales en donde comparte conocimiento, aprende y consigue especímenes.

Invitado a la casa de Teresita Gallo, perteneciente a la familia del Intendente de Atacama, por ejemplo, se sorprende por su "gabinete de curiosidades", un pequeño museo de historia natural con muestras de minerales, pájaros, conchas y monedas: "La mayor parte proviene de la mina del Retamo que dio casi un millón de pesos. Estas muestras llenan un armario entero. Otro armario contiene pájaros armados; un tercero conchas. La misma señora posee también una colección interesante de monedas antiguas y modernas (Philippi 2008, 17). La expedición tiene como objetivo oficial el reconocimiento científico de la zona, pero al mismo tiempo es una oportunidad de hacer redes y aumentar la colección del museo. En una excursión a la mina Placeres, Philippi comenta: "Vi una pepa de oro del tamaño de una arveja en medio de malaquita, una muestra hermosísima para un museo, pero no pude conseguir cosa semejante" (2008, 40). Asimismo, son numerosos los comentarios sobre cuáles ejemplares pudieron ser cazados o recolectados, cuáles no, y cuáles se perdieron o estropearon en el camino a la capital, razón por la que nunca llegaron al museo.

La recolección de especímenes en viajes, su posterior estudio y exhibición tanto en el museo como en el Jardín Botánico, así como en el aula durante sus clases de botánica, forma un todo que define la obra de Philippi. Estos viajes son a veces de carácter gubernamental y tienen un propósito político definido. Pero muchas otras, según indica Stefanie Gänger, se

relacionan con las oportunidades que se presentan y que los viajeros/científicos/aficionados aprovechan para sus colecciones.

Gänger llama a este intercambio entre colonos y ciencia "lealtad y sociabilidad en redes naturalistas", gracias a la cual la región de Valdivia llegó a estar entre las mejor conocidas y representadas en el museo:

> Al mirar los libros de registro del Museo Nacional en Santiago de Chile, llama la atención el número considerable de inmigrantes de habla alemán que contribuyó a enriquecer, entre otras, las colecciones de la sección de antropología y etnología. Entre 1838, la primera donación registrada, y 1916, la publicación del inventario de la sección, más de doscientas personas donaron especímenes antropológicos y arqueológicos, y entre ellos, más de un cuarto eran de apellido de origen alemán (Gänger 78).

Ninguno de estos aspectos funciona aislado de los demás, por lo que Philippi dependió siempre de una red de colaboradores alemanes que eran parte de su red de contactos personales, simultáneamente, los que le enviaban objetos destinados para uso del museo, como especímenes de flora y fauna, artefactos arqueológicos, mapas, observaciones geológicas, geográficas y etnográficas. El mismo Philippi fue presidente de la Sociedad Científica Alemana de Santiago (Deutscher Wissenschaftlicher Verein) fundada en 1885.

Por otra parte, el intercambio entre museos en América Latina se realizó en base a las redes que sostenían en común sus directores de habla alemana: el sajón Max Uhle era director del Museo Nacional en Perú entre 1906-1912; el prusiano Hermann Burmeister director del Museo Público de Buenos Aires entre 1862 y 1892; y Hermann von Ihering director del Museu Paulista en Sao Paolo entre 1893-191619 (Gänger 84). Todos ellos compartían estándares científicos comunes debido a su formación universitaria alemana. Aún más allá, todos estos directores de museos seguían suscritos y participantes de sociedades científicas localizadas en

Alemania, en las cuales publicaban y compartían conocimientos e intercambiaban especímenes de estudio. El mismo R. Philippi, según anota él mismo en la portada de la primera edición en 1860 del libro sobre Atacama, es:

> Miembro de la Universidad de Santiago, de las academias reales de Nápoles y de Turín, de las sociedades de historia natural de Aci Reale, Berlín, Bolonia, Cassel, Catania, Francfurt, Hamburgo, Hildesheim, Halle, Magonza, Marburg, Monteleone, Nuernberg, Ratisbona, La Wetteravia, de la Sociedad Geográfica de Berlín, de las Sociedad de Horticultura de Berlín, de la Sociedad de Agricultura de Hessen Electoral, etc. (2008, 1).

Estudiar a Rudolph Philippi incoporando diferentes aspectos de su biografía y formación, tales como su participación en el proceso de la formación de colonias alemanas, su perspectiva como inmigrante, su interés por la botánica, su amor por la jardinería y su rol como director del Museo de Historia Natural, por lo tanto, lo sitúan dentro de una red de colaboración que hacen posible su trabajo y su desarrollo en todas estas áreas, además de entregarnos un marco de referencia para su mirada paisajística que será la que prevalezca en su estudio del desierto de Atacama, expresada en el informe *Viaje al desierto de Atacama* de 1860.

Entre todas las motivaciones que tuvo Philippi para venir a Chile y para la formación de su horizonte de expectativas, hay dos elementos que deben ser considerados prioritarios: el discurso de la inmigración de los colonos y el del explorador naturalista inspirado por Alexander von Humboldt. El naturalista es un "pionero" por ambos lados. Estos dos aspectos, sin embargo, entendidos dentro de un "itinerario de contingencia", como indica Gänger, es decir, tomando en cuenta las redes de amistad que prevalecen entre colonos y la práctica naturalista como un modo de sustento económico además del interés científico por sí mismo. Podría especularse que el mismo Carl Alexander Simon pudo haber elaborado toda su retórica con el fin de vender más tierras para Kinderrman, obtener la suya propia y huir de una familia

agobiante, independiente de que su labor artística haya sido finalmente importante durante su tiempo en Chile. Toda la retórica socialista estuvo únicamente en el papel y nunca en las tierras del sur de Chile. El gobierno se preocupó en vano. Las narrativas del colono y explorador alemán generaron un marco narrativo que va a definir la perspectiva de Philippi sobre el paisaje en Chile, ya sea del sur o del norte, al menos en cuanto a sus relatos se refiere, los cuáles en sí mismos muchas veces tienes orígenes forzados por la contingencia, tales como el informe sobre el desierto de Atacama, el manual propagandístico para atraer colonos a Chile de Carl Alexander Simon y también el Vicente Pérez Rosales, dirigido a posibles colonos. Seguiremos explorando estas narrativas para delinear los principales aspectos de la perspectiva sobre el paisaje de Rudolph Philippi en los próximos capítulos.

9. Representaciones del desierto de Atacama durante la conquista: el relato de viajes de Gerónimo de Vivar.

En los capítulos anteriores hemos considerado narrativas, tópicos y retóricas que definieron la mirada paisajística de Rudolph Philippi y que marcaron su obra. Hemos también esbozado una mirada general sobre el relato de viajes como un género narrativo en el cual situar el *Viaje al desierto de atacama*, considerando los tópicos principales de este género. A continuación, profundizaremos el estudio del vínculo entre la obra de Philippi y la tradición del relato de viajes, buscando referentes y relaciones, revisando luego de cerca la obra de Philippi sobre el desierto.

Podemos considerar que la tradición de relatos de viajeros por el desierto de Atacama fue inaugurada en 1558 por el soldado y viajero español Gerónimo de Vivar en su *Coronica y rrelación copiosa y verdadera de los rreynos de Chile* (1558). Vivar llegó a territorio chileno como soldado de Pedro de Valdivia, donde recogió por escrito su experiencia. En particular, su paso por el desierto de Atacama resulta muy interesante de comparar con el de Philippi, puesto

que sugiere una continuidad en los imaginarios europeos sobre el desierto y una construcción de paisaje en muchas formas complementaria. Rudolph Philippi no conoció este texto, sin embargo, reconocemos similitudes que dan cuenta de construcciones similares del género y de la representación del desierto, que hablan de cierta tradición común. En palabras de Guillaume Gaudin, en su artículo "Los 'limbos' de Gerónimo de Vivar: representaciones y apropiaciones de la naturaleza chilena durante la conquista" (2015), "aunque su obra haya permanecido como manuscrito hasta el siglo XX, no deja de ser reveladora y fundacional de imaginarios europeos e hispanoamericanos a propósito de Chile" (Gaudin 59). Las similitudes son varias, sin embargo, pueden ser resumidas en el hecho de que ambas representaciones literarias recurren al modelo del relato de viajes, específicamente bajo el modelo del relato de sobrevivencia. Bajo este modelo, la escasez de agua, el catastro de productos o recursos explotables, las posibilidades agrarias, etc., son dispuestas en el texto para construir un personaje heroico que sobrevive pese a todo.

Según Gaudin, ciertos elementos persisten en la representación de la naturaleza de Chile ya desde los cronistas del siglo XVI: "en primer lugar, "la *Cordillera Nevada* que se prolonga sobre todo Chile", los numerosos ríos "de *mucha agua* o *caudalosos*" y los lagos, los volcanes, las prolongadas lluvias invernales" (43). Una vez establecidos estos referentes sobre el paisaje chileno, durante la travesía por el desierto de Atacama de Gerónimo de Vivar "La falta de agua en esta región es, para el cronista, un tema inagotable que transforma el viaje de las huestes en una aventura heroica" (45). El agua y su escasez serán el motivo principal de la narración, lo cual se mantendrá de igual manera en el relato de Rudolph Philippi.

El ambiente hostil del desierto es representado por Gerónimo de Vivar, así como más tarde lo hará también Philippi, como un cadáver, un cuerpo sin vida, tanto a nivel metafórico como literal, pues "El primer encuentro de Vivar en el desierto de Atacama es fúnebre: los cadáveres de los hombres de la expedición de Almagro" (52). Vivar construye en su relato un

imaginario de la zona asociado con el limbo, el purtagorio y el infierno de Dante Alighieri en *La divina comedia* (1472), tres lugares de la muerte y del margen. Estas relaciones quedan definidas de la siguiente forma: "Chile coincide con los limbos, el borde del infierno; Perú es el mundo de los seres vivientes; el camino que separa a Chile del Perú (desierto/cordillera) se proyecta como el purgatorio" (53). Vivar construye un sistema de metáforas y comparaciones asociados con la muerte, la falta de agua y la sobrevivencia: "Y el preguntar por las cosas de allá, y ellos por las de aca: preguntavan los de aca como honbres qu' estaban en el lynbo a los otros como a personas que venían del mundo. Demandaban los rrezien venidos lo que demandaron los del purgatorio a Dante Aligero, quando alla anduvo con la ynmaginacion" (Vivar 102).

Por otra parte, como hará después Philippi, Vivar enfatiza una descripción utilitarista del territorio, considerando las posibilidades de ser poblado, cultivado y explotado. En este sentido, dice Gaudin, "Esta descripción 'utilitarista' de Chile se puede poner en relación con toda una bibliografía de promoción del país, prospectos llamando a la emigración y a la colonización. Sabemos que este tipo de representación persistió hasta épocas más recientes" (50). La agricultura y el cultivo de cereales, por ejemplo, preocupó a ambos viajeros, Vivar y Philippi, pues no ven en estas tierras posibilidades de desarrollo agrario a causa de la falta de agua. Philippi constantemente escribe "No me acuerdo de haber visto una sola gramínea" (Philippi 2008, 19), notando que el cultivo de cereales es extremadamente escaso, lo cual, para Philippi, Vivar y "Para los hombres del siglo XVI, la agricultura, y en particular el cultivo de cereales, es una marca de la civilización, trinchera contra la barbarie de los indios nómades" (Gaudin 49).

La perspectiva construida por Vivar, marcada por el relato de sobrevivencia y la descripción de recursos naturales, constituye para Gaudin "un verdadero manual para el uso del colonizador" (39), pues está dirigida a futuros colonos, por más negativo que sea su juicio. En

este sentido, podemos establecer una línea de continuidad entre ambos relatos, que sin duda revelan imaginarios europeos compartidos que persistieron y tomaron forma en siglos y países diferentes.

10. Otros relatos de viajes posteriores por Atacama: derivas de un género y un imaginario

La historiadora Macarena Ríos Llaneza nos muestra memorias, informes y correspondencias de Víctor Caro Tagle, ingeniero civil, miembro de la Comisión Chilena que participó en la demarcación limítrofe en la cordillera de los Andes, realizando tres campañas de exploración y demarcación entre 1896 y 1899. Finalizada la Guerra del Pacífico, y en el contexto de la demarcación del límite internacional entre Chile y Argentina entre 1896 y 1899, Víctor Caro Tagle escribe sus memorias y correspondencia construyendo una visión negativa del territorio, continuando una tradición en el imaginario del territorio de Atacama. Macarena Ríos vincula la representación negativa del paisaje atacameño con las representaciones que reconoce como parte de las lecturas previas de Caro Tagle, tales como la de la obra del explorador Francisco San Román (1834-1902):

> Una de las razones que pudieron haber fomentado la visión negativa del viajero sobre la Puna de Atacama, puede encontrarse en la lectura de la obra de Francisco San Román. Los escritos del ingeniero además de formar parte del inventario solicitado por Víctor Caro, fueron también objeto de referencia en las distintas memorias. Las menciones a San Román no solo se relacionaron con las inexactitudes de sus mediciones, sino también con las diferencias entre las descripciones del viajero y la configuración geográfica del territorio. En su trayecto a la hoya de la Laguna del Negro Francisco, Víctor Caro señaló que el portezuelo de Monardes no era el que se “figuraba según la descripción del Sr.

> San Román", pues en realidad era "bastante alto, de difícil subida y de muy penosa bajada hacia el lado de la laguna"; alusiones que bien reflejan el desengaño del viajero en su travesía por la región (Caro, "Comunicación…8 de febrero") (Ríos 199).

Asimismo, las referencias a estudios anteriores son en sí mismas parte del género del relato de viajes, especialmente en sus variantes científicas, donde es necesario cotejar, comparar y, ojalá, criticar, refutar y superar, otorgando autoridad científica al autor por sobre los viajeros anteriores. Elementos tales como las dificultades, hostilidad, necesidades, privaciones y despoblamiento se mantienen sin cambios en este nuevo relato, sugiriendo la idea de que la representación negativa de la zona tiene su asidero en las condiciones climáticas que posee, pero principalmente en un imaginario que ya se ha naturalizado y es en sí mismo una convención:

> Si bien las memorias de viaje firmadas por Víctor Caro fueron el resultado de un encargo institucional, en estas y en las comunicaciones intercambiadas con la Dirección Técnica, se puede apreciar cómo, a través del relato de su experiencia, el viajero fue construyendo una visión del espacio conocido como Puna de Atacama. La meseta, cuyo nombre ya hacía referencia al mal de alturas que podía ocasionar su elevación, además fue asociada a las dificultades que imponía el desierto. La Puna se transformaba así en una geografía hostil, en el espacio donde predominaban las necesidades y privaciones (Ríos 196).

Tal idea se refuerza si comparamos esta representación del viajero europeo con la cosmovisión indígena de la zona, en la que no se percibe la carencia, sino más bien la abundancia, como se puede ver en los hallazgos de dibujos rupestres de la zona de los pueblos Chango y Atacameño (Berenguer 53). Para el viajero, Atacama es un desierto vacío e inútil. Para el indígena, una tierra llena de significados, nombres propios y sustento. Resulta ilustrador,

a la vez, considerar que en el imaginario europeo se mantiene la imagen del "espacio vacío", lo "despoblado", ya propia del imaginario de la zona desde la conquista, pasando por la colonia y la república.

> Entendida de esta manera, la Puna de Atacama se transformaba en un espacio vacío debido a la imposibilidad de ser habitada y a la carencia de recursos; el desierto geográfico se constituía también en un desierto demográfico (…). La altiplanicie no solo se transformó en el escenario de la adversidad y el desierto, sino también en un espacio de lo imposible; con sus opiniones el viajero canceló las posibilidades de obtener algún provecho de la región, transformando a la Puna de Atacama en un espacio inútil (Ríos 201).

Por su parte, Olaya Sanfuentes en su artículo "Un nuevo documento en la descripción decimonónica del distrito de Atacama. Miguel Solá a la luz de viajeros y científicos chilenos y bolivianos" (2015), presenta un pequeño texto inédito escrito en 1874, en el cual analiza "coincidencias importantes con los científicos, burócratas y viajeros de la época. Coincidencias en el canon descriptivo o los criterios elegidos a la hora de describir un territorio y sus habitantes; coincidencias en los niveles epistemológicos y en algunos términos descriptivos" (Sanfuentes 141). Según Sanfuentes el imaginario del "vacío" surge y se mantiene en los relatos sobre la zona, siendo sus rasgos principales la invisibilización del habitante de Atacama:

> La región del desierto y puna de Atacama inauguró su aparición en las crónicas occidentales con una carga nefasta, aspectos negativos e infaustos que se prolongarían por años y siglos en el imaginario colonial y republicano. Efectivamente, la historia de la expedición de Diego de Almagro, quien tras el desastroso paso de la cordillera de Los Andes decidió volver por el desierto árido, colaboró en la creación de esa imagen fundacional. El llamado despoblado de Atacama era percibido solo como un paso, un lugar de tránsito, obstáculo a

> sobrepasar para llegar hacia el norte (al Perú) o bien a Chile hacia el sur. Las descripciones que hicieron cronistas venideros no modificarían mayormente esta idea. Descripciones negativas aparejadas a una actitud de decepción, junto con un silenciamiento o ceguera selectiva frente al habitante original de esa zona. La aspereza del paisaje fue proyectada al carácter de su habitante. Se describía el desierto desde el criterio occidental predominante de aquel entonces, donde los espacios vacíos eran muchas veces sinónimo de barbarie. Así, el desierto, la montaña y la selva, al no permitir el desarrollo cabal de la vida civilizada en la polis, se asociaban al hábitat del salvajismo. El desierto y la Puna de Atacama entran en los anales de la historia americana con esas características. Un lugar imposible de habitar, un lugar de paso, un espacio, incluso, sin sujetos históricos (138-139).

Sanfuentes menciona algunos documentos que juzga esenciales en la construcción del imaginario de viajes del desierto de Atacama: textos de Gabino Ibañez (1832), José María Dalence (1851), ambos bolivianos, Francisco J. San Román, chileno (1896), Rudolph Amandus Philippi, alemán al servicio de Chile (1860), Alejandro Bertrand (1884), y por último Isaiah Bowman, canadiense (1878-1950). Todos parecen formar parte de un objetivo común, o "la preocupación tácita o explícita por el desarrollo y la modernización de sus nacientes repúblicas (141).

En estos textos, dice Sanfuentes, el espacio vacío es sinónimo de ausencia de historia y, cuando la hay, se trata de una historia pasada, propia de exponerse en un museo y no para dialogar con ella como una cultura viva:

> Esta calificación de los pueblos de Atacama como seres que viven en una etapa anterior a la civilización, coincide con la imagen occidental del desierto como un espacio antediluviano. Manuel Vicuña cita a Lastarria para ejemplificar este

> tipo de pensamiento en el Chile decimonónico. Para Lastarria, el desierto no era sino "aquella vasta comarca, una de las más primitivas, de las más antiguas de la creación…es un testigo de los antiguos tiempos" (146).

Ejemplo de esto resulta el estudio lingüístico que realiza Rudolph Philippi en el *Viaje al desierto de Atacama* a propósito de la lengua atacameña Kunza, entregando 60 términos y comparándolos con el español y mapuzungun. Dice Sanfuentes:

> Y es que en general existe una actitud pesimista respecto a la pervivencia de estos pueblos. El relevamiento de algunas de sus costumbres tiene el tratamiento del exotismo y el tono urgente del proceso civilizatorio tanto por el bien de ellos como por el de la nación, que se enfoca en el progreso y en el futuro. La postura antropológica y la revisión del desarrollo histórico de estos pueblos los convierte, en las crónicas revisadas, en "una suerte de sobrevivientes del pasado, disminuidos numéricamente, pronto a ser asimilados y, por tanto, desaparecer como grupos distintivos" (Gunderman y González 164). La preocupación y labor de rescate de esta lengua surge por la preocupación por su extinción. No hay aquí un querer conocer la lengua del atacameño para dialogar con él, sino solo rescatar algo que se va a extinguir (149).

En un artículo fundamental para esta investigación, el historiador Andrés Estefane reseña aquellas obras de la colección *Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile* que tienen relación con relatos de viajes que "entreguen luces respecto al impacto de esta práctica en la configuración y circulación de impresiones territoriales forjadas en paralelo a la expansión fronteriza" (Estefane 357). Según Estefane, estos textos fueron fundamentales para la consolidación del estado, la explotación de recursos naturales, el avance científico y la formación de una conciencia territorial, ecológica y energética entre los ciudadanos (357), por lo que su reconocimiento es clave. El análisis de Estefane resulta valioso ya que no solo estudia

un relato de viaje o un autor en particular, si no que revisa una serie de relatos agrupados bajo un género, lo cual permite un análisis amplio sobre los relatos de viaje en Chile que no se encuentra en otra fuente. Según Estefane,

> El viaje, en tanto práctica y problema, se ha instalado como tema ineludible en los relatos locales sobre la modernización del país y, por lo mismo, hoy podemos hablar de la existencia de una galería célebre donde figuran varios viajeros cuyos trabajos habrían facilitado la inserción de este país, una colonia pobre y periférica, en la compleja coreografía de repúblicas modernas. No es algo menor. Estas exploraciones siempre generaron reportes, informes, estudios, que desde luego circularon en Chile, pero también en el extranjero. Participando de la constitución de una red internacional de producción y circulación de conocimiento estandarizado, los reportes de estas expediciones contribuyeron a reforzar de manera palpable la visibilidad del país y su reconocimiento en el concierto internacional. Aunque los nombres de estos expedicionarios todavía pujan por ampliar las fronteras o renovar la composición del panteón oficial, que hoy sean reconocidos como grupo es signo de avance. Estudiar a los viajeros también abre la posibilidad de entender la historia de la República desde nuevos ángulos. Nos permite enriquecer lo político vinculándolo con la ciencia y, sobre todo, con lo territorial, algo importante en un país donde el estudio y la enseñanza de la historia se ha distanciado de su antigua relación con la geografía. Los viajeros nos ayudan a recomponer ese vínculo y en especial a resituar lo espacial como una cuestión clave para entender el fenómeno del poder. Digo esto porque los exploradores son figuras que fuerzan transiciones importantes en el imaginario territorial de un cuerpo social. Algunos piensan el territorio a partir de su fisonomía, de la historia del relieve; otros lo hacen a partir del poblamiento

> y el impacto del hombre en el medio. Pero todos, a fin de cuentas, nos obligan a considerar la dimensión espacial, que fue también una obsesión para los contemporáneos (358).

Acerca del desierto de Atacama en particular, Estefane observa un rasgo común a todos los relatos de viajeros sobre este territorio:

> Ambos, Vidal Gormaz y San Román, pero también Rodulfo Philippi y Guillermo Cox, al igual que Francisco Aracena y Alberto de Agostini, cumplieron en su minuto la crucial tarea de volver abordable lo ignoto, habitable lo inhóspito, familiar lo desconocido y, si bien en ningún caso reemplazaron o suplieron las fuerzas de la economía o el empuje de la política, sí ofrecieron los argumentos, las imágenes y las razones que una y otra, economía y política, necesitan para ponerse en marcha (359).

Por último, Estefane destaca la importancia de crear y fortalecer la historia de la ciencia en Chile al examinar las relaciones entre relatos y autores, pues "la lectura de estas narraciones permite reconstruir complicidades entre pares, armar un mapa social del desarrollo de la ciencia y la técnica en Chile, seguir la genealogía de deudas e influencias que se reconocen explícitamente (Estefane 361). Tal enfoque de análisis también es desarrollado directamente por las investigadoras Patience Schell y Stefanie Gänger, quienes enfocan su trabajo en la historia de la ciencia en Chile y las redes sociales que la sustentan.

Luego de revisar estos antecedentes de relatos de viajes por el desierto de Atacama, leeremos ahora el relato de R. Philippi como parte de este corpus de relatos de viaje sobre el desierto que forman parte de un imaginario literario en constante formación, con convenciones y persistencias que le son propias y que son responsables y portadoras de un imaginario particular que debe ser estudiado y expuesto, evitando de esta forma cualquier naturalización de la noción de paisaje que entregan.

11. Leer el *Viaje al desierto de Atacama* como un relato de viajes

Como lector asiduo de relatos de viajes, Philippi conocía muy bien los requerimientos que el género demandaba. Y como naturalista discípulo de Humboldt, el resultado de sus exploraciones científicas no se encuentra únicamente en catálogos, índices y gráficos, sino que comprende una "narrativa" construida desde un relato personal, que *narra, describe* y *muestra* un territorio hecho *paisaje*. Así lo había propuesto Humboldt en *Cosmos*, donde sugiere para la ciencia "el uso de diversas formas iconográficas o explicativas – o solo evocativas – que pueden oscilar entre la poesía, la perspectiva pictórica y la descripción literaria, al paisaje topográfico, el mapa o las estadísticas climáticas. No existe en este punto una sola convención" (Silvestri y Aliata 102). Leamos a Philippi en el prólogo del *Viaje al desierto de Atacama*:

> He hablado poco de mi persona, porque creo que cuando se trata de un viaje científico, el público no quiere saber lo que el viajero ha pensado en tal ocasión, lo que ha sentido en tal otra, si se ha acordado pocas o raras veces de los placeres de la capital, etc. El que quiere leer las impresiones que el viaje ha hecho en mí, el que busca descripciones poéticas o aventuras picantes hará mejor en no abrir este libro; no contiene nada más que hechos desnudos, pero confío en que estos serán de algún interés, para el geógrafo y el naturalista al menos (Philippi 2008, 5).

Esta cita demuestra, en los aspectos a los que el autor niega referirse, que Philippi conocía exactamente los recorridos del género y lo que era esperado de un relato de viajes. Estas características estaban tan expandidas que Philippi tuvo la necesidad de explicitar que en su relato estos aspectos no serían desarrollados. Sin embargo, las justificaciones de Philippi son también parte del efecto retorico del género buscado por el autor. En la práctica, las "impresiones" del viaje, el recuerdo de los "placeres de la capital", las descripciones "poéticas" y las "aventuras picantes" sí están presentes continuamente a lo largo del texto, que está lejos

de ser únicamente "hechos desnudos". Su impresión negativa del desierto lo lleva a realizar continuamente juicios estéticos en los que asocia el desierto con la muerte y utiliza adjetivos asociados con la tristeza o la soledad. Ejemplos hay muchos:

> La vista desde este punto era muy extensa e interesante. De un lado, se veía el inmenso océano, del otro, la vista penetraba a mucha distancia en el valle de Taltal, arriba. Sin embargo, el ánimo recibe más bien una impresión melancólica; no se divisa ningún vestigio de la existencia de la especie humana, no se ve vegetación ni vida animal; la naturaleza parece un cadáver (2008, 30).

Por una parte, esta contradicción entre las intenciones que dice tener la voz narrativa del prólogo con el relato posterior demuestra el estatuto cambiante e hibrido tanto del género del relato de viajes como del discurso científico, ambos profundamente interconectados. También, nos muestran el aspecto conflictivo que tiene la subjetividad en un discurso que históricamente separó cada vez más el relato de aventuras del informe científico. Patience Schell señala al respecto: "In Philippi's disclaimer we also see the process of defining what was, and was not, scientific writing at work, which eventually removed the first-person narrator from science. Science was losing the individual voice, to represent instead a disembodied voice of authority" (Schell 2013, 143)[43].

En la época de su publicación, la obra de Philippi fue recibida con desilusión en el medio político e intelectual chileno. José Victorino Lastarria, por entonces Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, criticó la negatividad con que el científico evaluó las posibilidades de aprovechamiento económico del desierto: "fijémonos en la

[43] "En el descargo de responsabilidad que realiza Philippi, vemos también el proceso de definir qué era, y qué no, la escritura científica, que eventualmente removió la primera persona del narrador de la ciencia. La ciencia estaba perdiendo su voz individual, para ser reemplazada por una voz incorpórea de autoridad" (Schell 2013, 143).

desconsoladora pero muy evidente conclusión que él deduce de su examen: ¡el desierto no es habitable, ni se presta a beneficio industrial alguno!" (Lastarria 565). Según Lastarria, el libro tampoco tenía méritos literarios, lo cual, según Schell, era justamente lo que su autor se proponía: "These criticisms, in part, reflect Philippi's own aims. He did not seek literary merit or general interest, but rather wrote for a limited group of his peers" (2013, 144)[44].

Sin embargo, me parece que los "méritos literarios" (en el sentido en que hay una narrativa construida) sí están presentes, y que las anotaciones en el prólogo de la obra, en donde establece su carácter únicamente científico, más bien forman parte de la retórica del relato para presentar una obra científica, es decir, objetiva, y ser leída como tal. Las críticas sobre el lenguaje y la "literariedad" del texto son menores en comparación con la contundente crítica de Lastarria por haber descartado el desierto de Atacama como un territorio rico en recursos. El hecho de que Lastarria haya hecho una lectura negativa de la obra de Philippi tiene que ver con lo que se esperaba de la naturaleza americana: una idea impulsada por Humboldt, y traída a Chile principalmente por Andrés Bello. La naturaleza debía ser un lugar "disponible, abundante, pleno de potencialidades posibles de explotar" (Sanhueza 2006, 92).

El Estado de Chile esperaba encontrar un panorama más alentador: múltiples riquezas minerales y facilidades para explotarlas. La mirada crítica de Philippi sobre los recursos de Atacama no satisfizo estas expectativas y finalmente fue ignorada cuando en 1879 Chile participó en la Guerra del Pacífico para tomar posesión oficial de estas tierras. Sin embargo, como informe oficial, el juicio emitido por Philippi generó una controversia política que hizo sumar nuevos significados a la imagen del desierto, contribuyendo a la visión negativa del "despoblado".

[44] "Estas críticas, en parte, reflejan los propios propósitos de Philippi. Él no buscaba merito literario o interés general, si no que escribía para un número limitado de pares" (Schell 2013, 144).

Sin duda, Lastarria no quería para Atacama lo mismo que habían provocado las observaciones de Darwin acerca de la Patagonia, las cuales fueron ampliamente difundidas e influyeron en la percepción institucional y pública del territorio, y que además tuvo (aunque inversamente) consecuencias a nivel militar: "As his descriptions of South American landscapes were disseminated, Darwin's depiction of (now Argentine) Patagonia as sterile wasteland were blamed for contributing to Chile's relinquishing its claims to the area" (Schell 2013, 90)[45].

Dada la relación fundamental entre la historia natural y el relato de viajes, y la popularidad que este género alcanzó en la cultura europea, resulta esperable que al ser contratado para realizar y escribir un informe sobre una expedición científica a un territorio especifico, Philippi optara por escribir un relato de viajes. En un momento histórico en el que, por el desarrollo del discurso científico, bien podría haber eliminado por completo una voz narrativa y la construcción de una "historia", el autor posiciona un sujeto/protagonista que cuenta un viaje participando de un modelo narrativo que, para Roy Bridges, en su artículo "Exploration and travel outside Europe (1720-1914)" (2002), ya estaba asentado:

> Early in the eighteenth century, a traveler's discourse might not be very carefully structured or systematic but, by 1800, a typical pattern had emerged. Proceeding from a base in civilization to an unknown region, the traveler must describe experiences and observations day to day on the basis of a long journal. This

[45] "Mientras sus descripciones de los paisajes Sudamericanos se diseminaban, las representaciones de Darwin de la Patagonia (ahora de Argentina) como un páramo estéril fueron culpadas por contribuir a la renuncia de Chile sobre sus derechos al área" (Schell, 2013, 90).

format left some scope for the depiction of the picturesque or the exotic but the emphasis was more and more on science and precision"[46] (Bridges 57-58).

Un relato de viaje científico funciona principalmente en base a dos operaciones narrativas: acción y descripción, esta última definida, según Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción, ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos* (2001), como "el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo" (Pimentel 8). La acción tiene lugar cuando el viajero se desplaza de un lugar a otro, avanza en una línea marcada en rojo en el mapa, cubre distancias y está marcada por el inicio y el fin de cada día. El objetivo de recorrer una ruta determinada según los planes de exploración es lo que, en teoría, debería gatillar el movimiento, aunque en la práctica, la escasez de agua será el motor principal del movimiento narrativo, pues es a causa de su necesidad que los personajes deben abandonar un lugar y moverse hacia otro. La ruta, en vez de estar marcada por los puntos en el mapa que se quieren visitar por su interés científico, está limitada por otros factores que la definen. La necesidad de agua hace avanzar la historia, que de otra forma sería únicamente descripción. La descripción, por su parte, se encarga de dar a conocer el espacio donde ocurren esos sucesos y, por tanto, es atemporal, manifestando un momento estático de la narración. El viajero y el lector se detienen y observan el paisaje, y la descripción tiene lugar en una laguna del tiempo en la que pueden pasar páginas y páginas sin que nada suceda. Así lo sostiene

[46] "A principios del siglo XVIII, el discurso de un viajero podía no estar cuidadosamente estructurado o sistematizado, pero para el año 1800, un patrón tipo había emergido. Procediendo desde una base en la civilización hacia una región desconocida, el viajero debía describir experiencias y observaciones día a día en base a un largo diario. Este formato dejaba algún espacio para la representación del pintoresco o lo exótico, pero el énfasis estaba cada vez más en la ciencia y la precisión" (Bridges 57- 58).

Patricia Poblete, quien estudia el relato de viajes en su artículo "Viaje a las regiones septentrionales de la Patagonia 1862-1863, de Guillermo Cox: Los límites móviles o una resignificación de la frontera" (2015). Poblete comenta:

> Sabemos que el relato de viaje posee dos facetas: la documental y la literaria. A diferencia de quienes señalan la preponderancia de la primera, entendiéndola de manera clásica como oposición a la acción (cf. Albuquerque García), Sofía Carrizo propone que en estos textos la descripción adquiere una función rectora no "pese" a su pasividad, sino porque en ella reside, precisamente, el valor narrativo: "[…] las descripciones no 'empujan' hacia adelante sino que 'retienen' la atención del receptor, pues actúan como adjetivos que van revelando todo lo relativo a una 'imagen de mundo' que el discurso asume como escritura de cierto espacio recorrido" (Carrizo 20). Junto a ello, la aparición de personajes a lo largo del viaje, y la inclusión de historias vividas o referidas por otros, aun siendo narraciones, cumplirían una función descriptiva, ya que buscan proporcionar nuevos elementos sobre distintos aspectos del paisaje visitado, que sería el centro regulador del texto. Los relatos de viaje, entonces, no llegarían a formar líneas narrativas, sino imágenes de mundo; incluso aunque en su interior parezcan formarse tenues hilos argumentales, estos "[s]e quedan en embriones de narración, fagocitados por el dominio contundente del despliegue descriptivo" (26). Estos hitos climáticos o "situaciones de riesgo narrativo" (27), detonarían expectativas en los receptores, precisamente en virtud del conocimiento del entorno que la descripción ha posibilitado (126).

Más allá de discutir si en un relato de viajes es la acción o la descripción lo más importante, y cuál de las dos se subordina a la otra, nos interesa aquí la descripción, pues es allí

donde un relato de historia natural expone su perspectiva del paisaje. Como sugiere Luz Aurora Pimentel,

> la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato. Por otra parte, la descripción es, de hecho, lo que infunde un ritmo a la narración, ya que de ella dependen los efectos de suspenso y la agilidad o lentitud en el progreso de la "acción" (8).

No haremos un recuento aquí del recorrido de la expedición, o un resumen de las acciones del viaje, que por lo demás ya ha sido realizado contundentemente en otras fuentes[47]. Es en la descripción donde nos detendremos, pues es allí donde Philippi construye su mirada del paisaje y "es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos" (11).

Como hemos comentado, al momento de la expedición no existía una imagen mental colectiva sobre lo que era el desierto de Atacama, y como tal, no estaba incorporado a una representación convencional del paisaje nacional. Existía una suerte de mito, debido a la ignorancia sobre el territorio. Philippi da cuenta de esto y, buscando cumplir con el requisito de veracidad para el relato de viajes, utiliza el relato cronológico como forma de probar la realidad de sus observaciones y conclusiones. Dice Philippi:

> Me ha parecido lo mejor referir las observaciones que hice día a día, a pesar de que la obra será, por eso, menos amena para ser leída, en la persuasión de que este método era indispensable para convencer al lector de la veracidad de mis aserciones, y eso tanto más porque son opuestas a las ideas generalmente

[47] Un buen resumen de las acciones y recorrido de la expedición se puede encontrar en *La epopeya de un sabio: Rodulfo Amando Philippi en el Desierto de Atacama*, prólogo a la reedición del *Viaje al desierto de Atacama* (2008), escrito por Augusto Bruna y Andrea Larroucau.

> admitidas sobre el desierto, sobre los inmensos arenales, valles longitudinales, cadenas de cerros, etc., que se suponen generalmente en estas tristes regiones (2008, 5).

La exposición de la descripción, en este sentido, funciona como estrategia de argumentación, pues se propone desmentir la imagen previa que se tenía del desierto. Puede decirse que este es el objetivo central que recorre la obra: demostrar que el desierto no es lo que se cree o lo que se ha dicho que es (aun cuando hemos visto que sí hay referentes textuales del desierto como un paisaje negativo, por ejemplo, en el relato de Gerónimo de Vivar). Esto se realiza estableciendo una oposición discursiva entre "Chile" y "el Desierto", siendo los rasgos más característicos de la representación del paisaje chileno ideal la presencia del valle longitudinal, la Cordillera de los Andes y la Cordillera de la Costa. Cuenta Philippi:

> Durante todo el día divisamos a la distancia las cumbres de la "alta cordillera", porque creíamos todavía entonces que debía haber una cadena de cerros, como en Chile, pero no tenían nieve. Una vez no más, el cerro que se mostraba más al norte dejó ver una mancha de nieve. Todos estos cerros tienen la forma de un cono bajo, troncado o de conos mellizos; ni uno solo en todo el desierto ofrece una figura atrevida como se ven en los Alpes y Pirineos. Ni don Diego ni el arriero de Atacama sabían dar un nombre a uno de estos cerros; acaso todos los cerros del desierto han quedado sin él (2008, 53).

Una vez más comprobamos, siguiendo a Paulina Ahumada y Jocelyn-Holt, que la cordillera y el valle son las imágenes predominantes en el imaginario del paisaje nacional, aún para un recién llegado como Philippi. Por otra parte, el ícono de la montaña nevada no sólo es un hito en el paisaje nacional, sino que forma parte del imaginario paisajístico europeo de Philippi, marcado por el romanticismo y la influencia de Alexander von Humboldt. Dice Carlos Sanhueza:

> Esta transposición de la geografía a los relatos, muchas veces literariamente, se construyó como una hiperbolación del paisaje descrito: la magnificencia de las montañas, la majestuosidad de unos valles, la soledad de ciertos parajes. Interesante resulta observar cómo mucha de esta transposición del paisaje a un relato de viaje será repetida, reinstalada y reapropiada en espacios no europeos. De esta forma los viajeros alemanes no pocas veces tomarán Los Alpes como modelo de descripción, comparación e idealización, al describir las altas cordilleras sudamericanas, como Los Andes (2006, 45).

Por lo tanto, la ausencia de estos rasgos en el paisaje diferencia al desierto de Atacama no solo del resto de Chile, sino que del imaginario paisajístico europeo a la vez. Respecto a los cerros del desierto, dice Philippi: "No se puede imaginar cosa más triste; son de forma redonda, de color pardo, con algunas aristas dentelladas que descienden de la cumbre, cubiertos hasta gran altura de arena y enteramente pelados; no se divisa ni siquiera un quisco" (2008, 15). El criterio de comparación para caracterizar el paisaje, diciendo lo que no es, lo que allí no se ve o lo que allí no existe en relación con otros paisajes, se repetirá a lo largo del texto: "En ninguna parte hay una cadena de cerros, un valle hondo, un cajón, como en los Alpes, la cordillera de las provincias centrales y meridionales de Chile. No hay más que quebradas insignificantes, cortadas en el ripio o depresiones muy poco hondas, de media legua de ancho y más en representación de los valles" (2008, 58). En este sentido, la mirada de Philippi, más que describir lo que observa, pone gran atención en lo que no logra observar, definiendo este paisaje en base a sus ausencias y carencias. Lo que no está allí, sí está en los paisajes hacia el sur de Chile y también en los climas europeos. Y el hecho de que no estén en el desierto es considerado una carencia, y no una valoración por su diferencia. Esta mirada eurocéntrica define por completo la representación negativa que tiene Philippi del desierto. Lo mismo ocurre con las capacidades agrarias del lugar:

> El valle, al contrario, es muy fértil donde el agua del río alcanza a regarlo. En las huertas se ven principalmente higueras, duraznos, parras, membrillos y aun perales y ciruelos, pero ningún manzano, porque no se dan; aun las guindas no se crían bien, siendo la temperatura demasiado caliente para esta clase de frutas, pero aun los naranjos y limones no quieren prosperar, lo que admiro mucho. Se ve también una que otra chirimoya y lúcuma y aun plátanos. Los melones y las sandías son abundantes y excelentes y hay toda clase de verduras, pero la frutilla (Fragaria chilensis, Ehrh.) no se da bien, de modo que la docena cuesta regularmente cuatro reales (2008, 16).

Philippi describe aquí la producción de frutas de esta región, considerando cuáles son cultivables y cuáles no. La frutilla, la guinda, los naranjos y los manzanos, frutas que se pueden cultivar en el sur del país, no se dan en el desierto. Para Philippi, aquello que no está convierte al desierto en un paisaje incompleto. Los "peros" de este paisaje parecen ser su rasgo principal, describiendo lo que este paisaje no puede ser: "La vegetación de la arena era muy variada y bonita, pero ninguna planta era más alta que media vara" (2008, 17). Sin duda, el paisaje resulta ser muy diferente del bosque valdiviano. Las flores del desierto florido no logran impresionarlo.

Por otra parte, considerando el fondo cultural de Philippi que hemos revisado, se observa en el *Viaje al desierto de Atacama* la valoración de paisajes que resulten familiares a los valores europeos de progreso, como la higiene, las casas, la comodidad, el orden, la agricultura, la ciudad poblada, el agua, el pan, los jardines y huertos:

> Confieso que las casas pobres de la población, las colinas sumamente áridas cubiertas de poca vegetación que la respaldan, los cerros desnudos parduscos que se ven más lejos y la playa pelada que se extiende por leguas a la izquierda no me dieron una impresión agradable, pero el aspecto de los edificios blancos

> y resplandecientes de La Serena, capital de la provincia, que dista sólo unas dos leguas, es muy halagüeño (2008, 11).

Los valores europeos del paisaje se oponen a la pobreza, la escasez de flora y fauna, lo seco, lo vacío y despoblado. En definitiva, se rechaza el desierto o "lo desértico" mismo, es decir, lo que el desierto es, considerando en cambio lo que "debería ser" para convertirse en un paisaje completo y valorable:

> (…) he notado expresamente en mi diario no haber visto el menor vestigio de plantas durante una marcha de diez leguas. Muy bien dice Darwin (Journ. Of Researches, etc., new edit., p.349): 'He llamado a las llanuras de Patagonia un desierto, pero éstas muestran arbustos espinosos y matas de gramíneas, y son fértiles en comparación con las provincias del norte de Chile. En éstas encontraremos pocos espacios de 200 varas cuadradas, en los cuales un examen escrupuloso no descubre alguna matita, un quisco, un liquen y duermen muchas semillas en el suelo que nacerán al primer aguacero. Pero en Perú desiertos verdaderos se extienden sobre grandes trechos de terreno' (2008, 53).

Citando a Darwin, Philippi se apoya en este recurso de autoridad bibliográfico para confirmar sus propias ideas sobre el desierto. Así, cada vez que el viajero se encuentra con elementos asociados a la civilización, tales como construcciones que cumplen con cánones europeos, desarrollo agrario, muebles, periódicos, pan o una cena que al menos esté servida en un plato, su puesta en valor es inmediata en oposición a la cultura del desierto, representada en gran medida por los pueblos Chango y Atacameño. Para Philippi, entrar al desierto es salir de la civilización, y volver a ella es lo que se desea:

> Desde el tambillo se divisa bien la arboleda del pueblecito de Toconao a la derecha, a tres leguas y media de distancia, y aun la grande (arboleda) de Atacama. Se veía gente en el camino: luego empezamos a encontrar campos de

> cebada, donde había sido posible conducir agua, comúnmente cercados de tapias. Ya estaban cosechando; unos segando, otros trillando con mulas y yeguas, otros ensacando el grano dorado. De vez en cuando se mostraba un algarrobo o un chañar, cuyos frutos todavía no maduros se parecían algo a ciruelas verdes; aparecían casas, separadas por trechos del desierto, después más arrimadas una a otra, y a las dos de la tarde nos apeamos delante de la casa de nuestro buen arriero Pedro, que se había conducido a nuestra entera satisfacción durante todo el viaje, del mismo modo su hijo Belisario, muchacho de 14 años de ojos hermosísimos. Su mujer y sus demás hijos estaban muy contentos de verlo. Nos recibieron con el mayor cariño (2008, 66).

El progreso de la acción narrativa en esta cita reside en la cada vez mayor cercanía entre las casas y la presencia de personas formando pueblos, el cultivo agrícola, la ganadería: la presencia humana que se dirige al progreso. En oposición, el desierto genera espacios vacíos entre las personas.

La asociación y comparación entre elementos del paisaje del desierto con otros ya conocidos por el observador/viajero son fundamentales para asignar significados y referentes, observar y representar este territorio. En este sentido, la comparación de los cerros del desierto con las montañas de Los Alpes es constante: "La elevación del Portezuelo no bajaba de 3.736 metros (como la cima del Grossglockner, en los Alpes)" (2008, 58); "Un poco más al Este había un campo cubierto de escorias volcánicas y de 'rapilli'; me hallé como transportado en las faldas del Vesubio, del Etna o de las islas de Liparí, que había examinado hace 23 años en compañía de los señores Federico Hoffman y Arnoldo Escher" (2008, 52); "Vi también un peñasco suelto del diámetro de unos veinte pies de un conglomerado parecido a la 'Nagelflue' de los suizos" (2008, 55); "creía verme en el Etna" (2008, 61). La comparación, además, parece estar imbuida de una nostalgia del paisaje europeo por parte del viajero, mientras que el uso de nombres

propios “Nagelflue”, “Etna”, etc., suman nuevos valores descriptivos a los paisajes del desierto, pues les agregan además los rasgos asignados a estas montañas ya conocidas. Todo ello densifica además la figura del narrador, acercándolo al discurso del exilio.

Como contraparte a la valoración de lo europeo, el relato presenta constantemente descripciones de construcciones, costumbres, encuentros y conversaciones con indígenas del pueblo Chango y Atacameño. Para Ernesto Livon-Grossman, autor de *Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico* (2003), incorporar la etnografía en el relato forma parte del modelo del relato de viaje como género y de la historia natural como discurso, complementando el estudio geográfico:

> La literatura de viaje genera a partir del siglo XIX extensos comentarios en los cuales los indígenas quedan incorporados como parte integral del paisaje, o sea que se transforma en una investigación etnográfica con aspiraciones cosmogónicas. Ya no se trata de ofrecer un listado de accidentes geográficos sino una visión cultural de la zona. La literatura de viaje se desplaza así de una especificidad biológica al campo de la antropología cultural (21).

Así, la descripción de los modos de vida locales, las formas de alimentarse, de vestirse, etc., son una preocupación constante del viajero, realizando, por ejemplo, un estudio comparativo de palabras del español, mapuzungun, kunza, aymara y quechua, así como el análisis etimológico de nombres de localidades y comparaciones entre nombres botánicos científicos y el nombre local del espécimen. Asimismo, se describen prácticas culturales como el de las figuras pintadas en la roca, o la costumbre de amontonar piedras:

> Aquí encontré, por primera vez en el portezuelo, uno de estos montones de piedras hechos por la mano del hombre, una apacheta o apachecta, como los hallé, enseguida, en todos los lugares análogos. Era, según parece, una costumbre general en todo el reino de los incas que cada viajero que llegaba a

> un portezuelo pusiera en él una piedra hasta formarse un montón. Esta costumbre se ha conservado en muchas partes, y en Bolivia ponen con frecuencia cruces de palo en estas apachetas. Darwin observó cerca de Montevideo, en la sierra de las Ánimas, montones parecidos, que según la opinión de los montevideanos deben su origen a los indios antiguos. Montones semejantes se ven en los cerros del principado de Gales, en Inglaterra. Es muy singular que esta costumbre se halle en lugares tan distintos. Los que mascan coca escupen siempre sobre estas apachetas como sobre las piedras grandes aisladas que encuentran, lo que produce manchas verdes, cuyo origen no pude explicarme por mucho tiempo (Philippi, 2008, 26).

Sin embargo, esta descripción va acompañada de una profunda incomprensión sobre la capacidad humana de vivir en esta zona, y de un menosprecio por la cultura indígena, vista al mismo tiempo con condescendencia y burla:

> Cerca de nuestro toldo había muchos ranchos de changos. Nada es más sencillo que un rancho. Se fijan en el suelo cuatro costillas de ballena o troncos de quisco, apenas del alto de seis pies, y se echan encima cueros de cabra, de lobos marinos, velas viejas, harapos y aun sólo algas secas, y la casa está hecha. Por supuesto no hay en el interior ni sillas, ni mesas, ni catres; el estómago de un lobo sirve para guardar el agua; unas pocas ollas y una artesa completan el ajuar de casa. Esta gente se alimenta principalmente de mariscos, de concholepas, patella, fisurella, chiton, de pescado, carne de cabra, leche y huevos; el trigo, el maíz y la harina son una gran rareza. Se visten como en las ciudades. Las mujeres tienen vestidos de algodón, zapatillas, zarcillos, sortijas; hablan muy bien el castellano y han olvidado enteramente su propio idioma, que sin duda ha sido el chileno o araucano; son tan políticos como si hubiesen recibido su educación en la capital

> y esperan por supuesto ser tratados del mismo modo, que se diga, por ejemplo, señorita a la india más vieja y fea vestida de harapos. Un viejo pescador me hizo reír mucho, pues nunca hablaba de sus burros sin añadir: con permiso de ustedes, caballeros. Tres pastoras nos visitaban con frecuencia, una doña Serafina, vieja como Matusalén, una antigua amiga de don Diego y otras dos jóvenes bastante bonitas, de modo que dudé de la pureza de su sangre india, que venían vendiéndonos pescado, leche, huevos y gallinas para recibir azúcar, hierba, harina y grasa. No me olvidaré nunca de su cariño. Volvía a pie del buque y, subiendo en el calor ardiente del mediodía el cerro, pasé sumamente cansado cerca de sus ranchos, y me invitaron a entrar y a descansar, lo que rehusé por miedo a las pulgas, pero no me dejaron pasar antes de haber tomado por lo menos un poco de leche (2008, 28-29).

Para Philippi, el pueblo Chango está desprovisto de los valores de la modernidad y la urbe, pero son poseedores de una bondad propia y la inocencia de lo primitivo. Su presencia en el relato se vincula principalmente a cómo interactúan con el viajero, cómo pueden servir y facilitar la expedición. Los habitantes no son vistos como parte de una cultura viva, sino como resabios de un pasado del que quedan sólo restos en decadencia. Sin embargo, tal como ya ha sido mencionado sobre el rol de los indígenas o sujetos locales en los relatos de viajes en general, los *viajados* (Pratt 1997) fueron cruciales para el desarrollo y obtención del conocimiento en los territorios recorridos, pues fueron guías, informantes, traductores, recolectores de especímenes, etc., de los viajeros científicos. Sanhueza y Vilo consideran al respecto que, dentro de la circulación del saber científico, las comunidades locales son una categoría que "resulta de la mayor dispersión ya que involucra a los agentes menos valorizados por su experticia, pero los que realizaron una mayor contribución material al realizar la pesquisa de objetos, el traslado de especímenes o los acompañantes en expediciones y viajes de los

naturalistas (612). Por lo tanto, y refiriéndose específicamente a la obra de R. Philippi, el rol de los *viajados* es fundamental, pero su aparición en el *Viaje* coincide siempre con valores opuestos al progreso y la civilización, y "pocos son mencionados, algunos casi como un mero observador etnográfico", apuntan Sanhueza y Vilo para esta obra (613).

Un personaje chileno local, pero no indígena, portador de una visión alternativa a la de Rudolph Philippi, está representada en Diego de Almeida, guía de la expedición y, podríamos decir, un antagonista nacional para el héroe moderno y europeo de la historia, su protagonista R. Philippi. La confianza de Almeida en las grandes riquezas minerales del desierto, además de su falta de formación en cualquier materia científica, le impiden observar la naturaleza como algo diferente a un recurso explotable. Desde el punto de vista del gobierno, podría decirse que esta perspectiva más auspiciosa de Almeida era la que se esperaba como resultado de esta expedición. Diego de Almeida y Rudolph Philippi son dos perspectivas del enfrentamiento del hombre con la naturaleza, y probablemente, un punto medio entre ambos hubiera sido mejor recibido por los empleadores de Philippi, es decir, el Estado de Chile. Dice el científico sobre Almeida:

> Este caballero tenía ya 73 años, sus amigos le daban 90, pero era todavía muy ágil y hábil, sumamente servicial y oficioso; había pasado toda su vida cateando y trabajando minas, pero la suerte no lo había favorecido y había gastado toda su fortuna sin provecho. Su fantasía, sin embargo, era tan viva como la de un joven de veinte años; día y noche soñaba con los inmensos tesoros que encerraba en su concepto el desierto y ya veía una ciudad, en su centro, más rica que Potosí. No me era posible obtener de él noticia sobre la configuración física del desierto, pues no se había fijado en eso; los mantos, panizos y vetas habían ocupado toda su atención. No me dijo nada de la gran elevación del desierto y del frio que reina allí, nada de las inmensas lagunas de sal (2008, 20).

Esta oposición se condice con el discurso racial de la época, que diferencia entre la raza blanca, el indígena y el mestizo. Philippi y Almeida funcionan como opuestos, en tanto Philippi es la ciencia, la civilización, la formalidad, la mesura, y Almeida se perfila como lo que decantará en la figura del 'roto chileno', el mestizo que ya va perfilándose como símbolo nacional. Sus rasgos son el atraso, lo cómico, la desmesura. Horacio Gutiérrez, en su artículo "Exaltación del mestizo: La invención del roto chileno" (2010), revisa la genealogía de este símbolo que pretendía crear una identidad nacional homogénea y conveniente para la nueva sociedad moderna en formación:

> En armonía con el pensamiento racial europeo, el pensamiento latinoamericano muestra una preocupación sistemática con el origen multiétnico de sus pueblos que, al estilo de sus inspiradores, era visto como fuente de contradicciones y obstáculo para la creación de una nación y de una identidad nacional. La construcción de esa identidad sería incompatible con la diversidad étnica, religiosa o lingüística. Únicamente los pueblos con características homogéneas serían capaces de crear una nación. Así, hay un esfuerzo permanente entre los intelectuales en, por un lado, homogeneizar la nación, ya sea en el discurso, ya sea en la práctica y, por otro, en tratar que esa homogeneización se realice, en lo que a la variable raza se refiere, de forma positiva y fecunda (…). El evolucionismo, en boga en Europa desde mediados del siglo XIX, proponía encontrar un nexo entre los diferentes tipos de sociedades, y buscaba encontrar leyes comunes explicativas del desarrollo de las civilizaciones a lo largo de la historia. Habría entonces sociedades más avanzadas y sociedades más atrasadas. El estadio de civilización podría depender de diversos factores, e interesaba descubrirlos. Es el racismo científico el que encuentra la explicación más aceptada en esa coyuntura, atribuyendo las diferencias a las variables raza y

> medio ambiente. En este contexto, y abstrayendo los muchos matices existentes, el blanco fue visto como portador de civilización; el indio y el negro representaban trabas; y el mestizo figuraría como símbolo de degeneración (124).

¿Cuáles son las características de este inventado símbolo nacional? El roto, de origen rural o urbano según diferentes críticos, o también "figura híbrida de campo y urbe" (136), fue elogiado o vilipendiado según el propósito o visión del momento, estudiándose su origen social como si de un individuo específico se tratara. Resulta muy interesante constatar que se considera que fue con la Guerra del Pacífico, por la cual el territorio de Atacama fue anexado a Chile, cuando esta figura fue mitificada como estereotipo: "El roto, como ya señalamos, fue mitificado como estereotipo vinculado a la Guerra del Pacífico: sufrido e inconstante; prudente, aventurero; valiente y osado; gran soldado, con ribetes de picardía y tristeza; a la vez generoso, desprendido y pendenciero (136)". El "roto Almeida" sin duda hubiera sido muy viejo para participar de la guerra algunos años después, pero es su construcción según el arquetipo del roto la que es una constante en la ensayística y literatura de la época: "Huaso, roto, bandido e indígena son por ende tipos literarios interrelacionados con presencia en la narrativa y en la poesía, figuras que representan, en distintos niveles, la continuidad histórica y la identidad de la nación" (139).

También será el mismo arquetipo del roto el que viajará al norte luego de la guerra a trabajar en las salitreras. Según Nicolás Palacios en su libro *Raza chilena* (1904)**,** "el roto sería el tipo proletario que había nacido con el movimiento obrero, en particular de aquel oriundo del mundo minero de las provincias del Norte Grande, cuna del socialismo, anarquismo y comunismo". Por otra parte, según Roberto Hernández en su obra *El roto chileno* (1929), fue Alonso de Ercilla quien retrató por primera vez al roto en el poema épico *La Araucana* (1569-

89). Hernández funde entonces la figura del indígena y del mestizo en un solo símbolo, en donde, dice Gutiérrez,

> Las guerras coloniales habrían significado para el roto instancias preciosas para "afinarse y ennoblecerse en materia de cualidades guerreras", pasando por la prueba final y la consagración definitiva en el siglo XIX, durante las guerras de Independencia, de la Confederación Perú-Boliviana (1836-39) y de la Guerra del Pacífico (1879-83) (128).

Finalizada la guerra, el roto se incorpora en labores agrícolas o mineras. Gutiérrez, entonces, caracteriza al roto de la siguiente manera:

> (…) el roto, además de valiente, victorioso, ingenuo y bien humorado, es también alguien anónimo, sin nombre, sin rostro, posiblemente sin propiedades, sin la educación formal que le permita escribir o hablar correctamente, y cuyo único bien y norte en la vida es la patria, por la cual lucha, se desplaza y se entrega si fuera necesario. Se puede concluir que es alguien a entera disposición de las autoridades, disponible para cualquier actividad que ellas califiquen de patriótica, y que no reclama ni reivindica nada. Esa libre disposición de su persona proviene seguramente del hecho de no tener inserción social, ni domicilio fijo, o de no pertenecer a una clase o capa social organizada que pueda defenderlo, ni tener familia para protegerlo o darle por lo menos una sepultura digna. Aparentemente es un personaje que tampoco siente falta de esa sociabilidad, ni la busca ni la quiere. Volviendo al autor, se podría sintetizar diciendo que el roto "es todo abnegación, todo sacrificio y cuyo orgullo más grande, en su fanatismo por la patria, es poder llamarse roto chileno"(129).

Las conclusiones a las que llega Horacio Gutiérrez en su estudio sobre la genealogía del "roto chileno" son tremendamente interesantes en relación al *Viaje al desierto de Atacama* y a

la construcción de sus personajes. El paisaje nortino, como hemos dicho, representa una extrema diferencia para el naturalista y por ello debe recurrir a estrategias que le permitan incorporar y describir el desierto en su relato. La necesidad de inventar un paisaje para Chile involucra no solo a su geografía, sino también a sus habitantes. Lo que se busca es homogeneizar la nación buscando una identidad simbólica única. Horacio Gutiérrez concluye:

> Tanto la tesis del siglo XIX que menospreciara al mestizo, como la del siglo XX que lo enalteciera, parecen revelar enormes dificultades para dialogar con la diversidad. En ambas se coloca como telón de fondo el axioma que parece guiar la búsqueda de la identidad nacional en Chile y en otros países: la idea de que para que exista una identidad nacional es necesario que haya homogeneidad, en este caso racial, siendo la diversidad incompatible con la posibilidad de existencia de una identidad. Recuérdese que esa homogeneidad fue muy buscada también en relación a otras variables como la lengua nacional, la religión, el territorio y la historia patria común. Si esa homogeneidad no existiera, debería ser inventada. En el siglo XIX la homogeneización fue propuesta e intentada con diversas medidas: promoción de inmigración internacional de poblaciones concebidas como superiores; estímulo a la mezcla de razas para diluir, a largo plazo, la presencia de grupos considerados inferiores; e incluso políticas que contemplaron el exterminio de poblaciones indeseables o rebeldes a la asimilación y al despojo (ocupación de la Araucanía en Chile; Campaña del Desierto en Argentina, etc.). En el siglo XX se restringirían mucho las posibilidades de proponer o implementar medidas de este tipo, principalmente las más radicales, y la homogeneización racial habría sido promovida menos por la práctica, y más por la teoría: se crearían personajes mestizos representativos de lo nacional, tipos-síntesis de la nación; en el caso de Chile, el roto y el huaso,

> uno de origen urbano, el otro rural. O sea, en la época de la exaltación del mestizo, la idea de la necesidad de homogeneidad racial habría permanecido en vigor. Así, la aceptación de una sociedad plural, con diversidad racial y cultural, sería un fenómeno, en Chile y en general en América Latina, bastante reciente, remontando apenas a las últimas décadas del siglo XX. Permanecería como desafío, entretanto, la construcción de identidades nacionales compatibles con una democracia racial (137-138).

En su calidad de 'rotos', constantemente nos encontramos con que estos personajes otorgan una dimensión cómica al relato en *Viaje al desierto de Atacama*, como hemos visto en el caso de doña Serafina y el mismo don Diego. Los personajes del pueblo Chango y Atacameño que aparecen son, en general, considerados como un pueblo no integrado en la civilización, en un espacio ajeno al progreso. No son parte de la sociedad, y sus rasgos son para el científico ridículos y anticuados. La amabilidad, la pobreza, la suciedad, la hospitalidad y la generosidad son los sencillos rasgos que los definen:

> Cerca de los pozos, donde suelen alojarse los viajeros, hay siempre pircas redondas o cuadradas, del alto de un metro o poco más, para guardarse algo contra el terral. La tosca gracia de algún arriero había colocado contra una de estas pircas dos mulas muertas, disecadas como momias en este aire tan sumamente seco, que quedaron paradas cual si estuvieran vivas. Esta pirca precisamente escogió don Diego para su dormitorio (Philippi 2008, 65).

En este contexto, el científico europeo sería poseedor de una civilización más avanzada y que viene en calidad de autoridad a evaluar un territorio en donde el medio ambiente era negativo para el progreso y por lo tanto para la evolución de sus habitantes. La oposición blanco/mestizo, Philippi/Almeida y blanco/indígena se entrega en el relato sin tapujos, constantemente atribuyendo rasgos específicos a los personajes que los sitúan claramente en un

lugar de bondad y servicio, pero de ignorancia y fracaso. El entusiasmo de Almeida por la riqueza mineral del desierto es cuestionada y descartada a través de esta caracterización que invalida sus juicios por no reunir los valores de la ciencia moderna y, en general, por ser alguien a quien no se puede tomar en serio. Con Diego de Almeida aparece asimismo la mítica figura paisajística del "valle perdido", un paisaje idílico, bucólico, similar al modelo de la zona central del país:

> En esta parte del desierto existe, según don Diego, un valle muy ameno, lleno de higueras, de algarrobos, etc., llamado el Valle Perdido, descubierto por unos argentinos, que nadie después ha podido hallar. El buen viejo tenía plena fe en esta fábula. Me dijeron también que se hallaba leña de algarrobo cerca de Aguas Blancas; puede ser que sea leña petrificada, lo que no sería imposible (2008, 60).

El arquetipo del roto, perfil por el cual podemos identificar a Diego de Almeida, se relaciona entonces con la idea de construir una imagen globalizante de Chile, que reúna a todos sus habitantes bajo un mismo estereotipo, y con la dificultad de ver al otro, de ver el paisaje y sus habitantes. Philippi no se considera parte de la sociedad chilena, sino un miembro de una comunidad europea, blanca y científica, y los habitantes del desierto, tanto chilenos como indígenas, son todos un gran "otro". EL naturalista, como parte de un proceso de promoción de inmigración internacional de poblaciones concebidas como superiores, observa desde una perspectiva de superioridad y distancia, condescendencia y otredad. El "roto chileno" es todo lo que Philippi no es, y esta oposición nos permite comprender mejor la perspectiva del paisaje que presenta Philippi en su obra y el fondo cultural que la permea.

12. La retórica de la sobrevivencia en el desierto

Desde el principio del *Viaje al desierto de Atacama*, el autor construye un yo protagonista que habla por medio de una retórica de la dificultad y la sobrevivencia. El desierto

es un territorio "otro" y lleno de dificultades, por lo que cada aspecto del viaje es presentado desde la perspectiva de la carencia y la precariedad. Cuenta Philippi que "Desde el principio de este viaje me hallé en grandes apuros" (2008, 49), y que "La *Janaqueo* dio a la vela y quedamos solos en el desierto, sin otros recursos que lo que traíamos con nosotros" (2008, 46). Así, el elemento *agua* es el principal elemento a considerar, puesto que su presencia o ausencia determina toda impresión, toda acción, todo paisaje. El peligro de muerte está siempre latente, presente en la descripción de huertos secos que alguna vez fueron fértiles, en esqueletos de animales o mulas momificadas a la orilla del camino, en las características de la flora y fauna (o en la ausencia de ellas) y en el aspecto de los cerros. Leamos:

> El último día del año ascendí al morro de Mejillones, distante dos leguas en línea recta y elevado unos 810 metros. Pocas excursiones me dieron tanta fatiga. No habiendo podido salir antes de las nueve, tenía al Sol casi perpendicular sobre la cabeza, no había ningún objeto que diese la menor sombra, el suelo estaba ardiente y el aire estaba perfectamente calmo. Varias veces me hallé tan exhausto, que creía no alcanzar nunca el cerro (2008, 44).

El establecer cada parte de la expedición como una aventura peligrosa forma parte fundamental de la retórica del relato. Dice Pratt, respecto de los viajes: "Junto con la navegación, los dos grandes temas de la literatura de supervivencia son: por un lado, las dificultades y peligros atravesados; y por otro, las maravillas y curiosidades vistas" (1997, 45). Llegado el momento de enfrentar la travesía por el desierto mismo, los lugareños intentan disuadir a Philippi y su equipo de no entrar en el desierto, argumentando que un soldado peruano desertor habría muerto después de intentar cruzarlo y su compañero había llegado a duras penas. Este preámbulo a la entrada al desierto posiciona el peligro de muerte como un *a priori*. El movimiento del viajero se ve marcado por la carencia de recursos, por las condiciones extremas del viaje y luego por el alivio que recibe al llegar a algún enclave humano, el que sin

embargo es mínimo. Los altos precios de los víveres, la falta de vegetación, la falta de pan, el sol y calor durante el día y el frío nocturno, son ciertamente factores que convierten el viaje en una suerte de martirio para el viajero, el que solo se verá recompensando al final del viaje, cuando puede salir al fin del desierto. La vida se encuentra fuera del desierto, no adentro. Cuenta Philippi:

> Añado los precios de algunos otros artículos, para que el lector vea lo que cuesta la vida en este desierto horrible (2008, 114); No he visto el menor vestigio de vegetación en las inmediaciones de Tres Puntas y ni siquiera una maceta de flores en el pueblo (2008, 115); Ciertamente no era posible vivir de un modo más frugal, sobre todo considerando que no habíamos comido otra cosa el día anterior que una mazamorra de harina (2008, 117).

Este énfasis en la dificultad y la sobrevivencia son también propias de una retórica romántica. Zenobio Saldivia afirma en su estudio *La visión de la naturaleza en tres científicos del siglo XIX* (2003)que Philippi, así como Claudio Gay e Ignacio Domeyko, son representantes de esta corriente literaria, vinculando a los naturalistas con la "generación de 1837" descrita por Cedomil Goic en *La novela hispanoamericana, descubrimiento e invención de América* (1973). Sus características son el nacionalismo, la representación de costumbres pintorescas y de la naturaleza, entre otras. Otros rasgos románticos serían la construcción de un yo narrativo que da cuenta de sus impresiones y sentimientos ante el paisaje. Dice Saldivia a propósito del *Viaje*:

> Por ejemplo, llama la atención que la misma idea de carencia de vegetación y de verdor en general, que trasunta Philippi, y que le genera notorios sentimientos de asombro, soledad y tristeza; es expresado por exponentes de la literatura romántica del Chile de la época; v. gr. Salvador Sanfuentes, había descrito algunos años antes, el paso cordillerano que atravesó el Ejército Libertador (2003, 129).

La retórica de la sobrevivencia y el consecuente heroísmo del explorador-naturalista-viajero también es asociada a esta corriente literaria. Dice Saldivia:

> (…) lo anterior, indica que tanto en el plano literario como en el de la prosa científica del período, en este caso, específicamente en la década del cincuenta; hay una admiración por el sacrificio, por la gesta heroica y por la aventura; así como una divulgación destacada en el plano de la expresión de sentimientos de soledad y de tristeza; (ambos énfasis los observamos en los poetas y escritores románticos y también en Gay, Domeyko y Philippi) (2003, 129).

Por otra parte, el discurso de heroísmo presente en los exploradores-naturalistas, dice Saldivia, no está únicamente en esta retórica de las dificultades y sobrevivencia, sino que también existe un "heroísmo implícito en la propia tarea de apropiación de la naturaleza vernácula y en la férrea convicción de que la obra que están ejecutando, está destinada a tener trascendencia universal" (2003, 130). Estas ideas, afines al "ideario de heroísmo de los exponentes más notorios de los científicos románticos" (2003, 131), pueden asociarse asimismo con la retórica del colono, específicamente del colono de habla germana en Chile. Algunos valores como el "heroísmo, el sacrificio y la constancia" (2003, 130) que, según Saldivia, corresponden a la autopercepción que tenían de sí mismos estos naturalistas en sus obras, coinciden con aquellos valores propuestos por el discurso de Carl Alexander Simon y la comunidad de colonos alemana en general, como hemos comentado antes. Asimismo, son los mismos valores asociados a la superioridad de la raza blanca y de la ciencia moderna por sobre los saberes y habitantes locales, indígenas y mestizos.

Siguiendo a Pratt, en el caso del *Viaje al desierto de Atacama* de Philippi, el relato tiene una doble faz "imperial": en primer lugar, el estudio llevado a cabo por un experto europeo sobre un territorio y una población en tierras sudamericanas, en nombre de la ciencia, para lectores europeos y chilenos. Esta mirada estará siempre definida por un fondo cultural europeo,

con categorías de análisis pre-definidas. En segundo lugar, la mirada sobre el paisaje se plantea desde el centro a la periferia: es el poder político-económico del Valle Central el que rebusca, a través de sus emisarios, alguna riqueza escondida lejos en territorios de propiedad dudosa. La perspectiva sobre el otro en el *Viaje al desierto de Atacama* tiene estos dos anclajes. La geografía, de esta manera, siempre quedará imaginada por una mirada desde el poder hacia el margen.

La mirada "imperialista", en este caso, no es la de Europa sobre sus colonias, sino más bien desde dentro de las colonias emancipadas por sobre sus propios territorios y habitantes. Tal como afirma Pratt, "La sistematización de la naturaleza representa no sólo un discurso europeo acerca de mundos no europeos, como ya he expresado, sino también un discurso urbano sobre mundos no urbanos; y un discurso burgués y culto acerca de mundos campesinos e incultos" (1997, 70). Asimismo, la exploración científica de sus territorios por un científico extranjero le daba un carácter moderno a la nueva república, gobernada según modelos culturales europeos: "Las nuevas élites independientes de Hispanoamérica, por otra parte, sentían la necesidad de una auto-invención en relación con las masas, tanto europeas como no europeas, que debían gobernar" (1997, 200). El "imaginario geográfico" sobre el desierto, fundado sobre bases discursivas europeas, se construye en una jerarquía de poder dentro del mismo territorio nacional, desde las elites-centro hacia las fronteras-espacios marginales.

El relato de la finalización de la expedición por el desierto que realiza Philippi es una corroboración del concepto de viaje como un verdadero paso por el purgatorio, como lo representaba Gerónimo de Vivar. El viajero logra "salir" del desierto, escapar, como quien entró y salió de un territorio delimitado y condenado. Existe un límite claro entre el adentro y el afuera: la abundancia y diversidad de cultivos, el desarrollo de un poblado, casas, tren y calles, la belleza de las jóvenes, marcan el fin del desierto y el inicio de un "valle chileno", considerando los valles de la zona central como paisajes epítome de la chilenidad. Los valles,

zona de abundancia agraria, lo son gracias al agua que llega hasta ellos desde las montañas. Finalmente, es el agua lo que marca la frontera entre el desierto y el valle. La escena final, en donde un grupo de mujeres le arroja agua por litros al viajero, en medio de risas, parece sacada del mejor de los sueños de alguien que ha viajado por largo tiempo en el desierto, presentando un contraste extremo entre lo chileno y "lo otro", lo europeo (el hotel de los hermanos "Servant") y lo indígena (las chozas del pueblo Chango, los alojamientos provisorios del desierto) la escasez y la abundancia, lo seco y lo mojado, la tristeza y la risa, la muerte y la vida. Es una escena que representa el consuelo final o el premio del viajero luego de sus dificultades, la salida del purgatorio y el regreso a la civilización. El final del viaje se relata del siguiente modo:

> Cerca del mediodía divisé al fin la boca de la quebrada de los árboles, el sauce piramidal, higueras, duraznos, parras y entré en los terrenos de riego del valle de Copiapó. Don Diego, que se había adelantado, nos esperó aquí para decirnos que había hallado dónde poner nuestras mulas por el talaje de tres reales diarios por cada animal. Dejé el cuidado de los animales a mis compañeros y continué el camino a pie. Pasé a lo largo de la prolongación del ferrocarril para Tierra Amarilla, entre huertas y casas. Había por todas partes una abundancia de uvas, duraznos, peras, granadas y flores de floripondio que embalsamaban el aire. Las casas se acercaban más y más una a otra, hasta formar una calle continua y aumentaba el gentío que se movía en ella. Al pasar por una esquina donde había varias niñas en la puerta, recibí unos cantaros de agua en las espaldas para el gran regocijo de ellas y de todos los circunstantes. Este baño no lo debía sólo a mi vestido de viaje, el cual ciertamente no era muy respetable, sino que era una diversión de carnaval, pues que era precisamente el día de Chaya, cuya diversión principal es bañar de agua a los pasantes, aunque sean de mucha consideración.

> A la una llegué al excelente hotel de los hermanos Servant, concluyendo así el viaje por el desierto (2008, 118).

El agua representa la abundancia de los valles, el regreso a la civilización, el fin de las penurias. Al salir, inmediatamente Philippi se aloja en un "excelente" hotel con dueños extranjeros, donde, presumimos, pudo sentarse a una mesa y comer con un plato, cuchillo y tenedor, dormir en una cama, tomar un baño y cambiar sus ropas. Seguramente comer pan, el cúlmine de la civilización para Philippi, como hemos podido comprobar en sus textos sobre el desierto y como también sobre el bosque valdiviano.

13. Ciencia y lenguaje visual: el paisaje dibujado por R. Philippi

El viaje del naturalista acaba, y con ello acaba también el relato dispuesto en orden cronológico, en forma de diario de viajes. La obra continúa, eso sí, con otro tipo de textos: informes generales que reúnen los datos obtenidos en terreno, listas, precios, una especie de resumen o conclusión que hace el viajero al llegar a su gabinete. Puesto que ya describió los acontecimientos diarios de la expedición que otorgan los datos para un mayor análisis, en esta sección puede reorganizar los contenidos anteriores y establecer categorías. Se establece un orden por tema, en lugar de uno cronológico: cómo vivir en el desierto, gastos del viaje, estadísticas, observaciones sobre los mapas, opiniones sobre la cuestión de límites, posibilidades de cultivar el desierto y recuento de minerales encontrados.

Posteriores catálogos, enumeraciones, estudios con referencias a Gay, D'Orbigny y Darwin (tanto como apoyo o como refutación) nos ponen ante un compendio de los datos obtenidos, de manera que cualquier lector interesado únicamente en datos, bien podría saltarse la narración cronológica previa del viaje y proceder a la información factual. Estos informes pretenden validar y explicitar la tesis general de Philippi sobre el desierto, ya expuesta antes en el relato cronológico: sus recursos minerales son un mito. Dice Philippi directamente: "La

narración de mi viaje ha puesto de manifiesto que el despoblado carece de todo recurso para hacerlo habitable y para permitir que sea una vía de comunicación y de comercio" (2008, 131). O más adelante: "He hecho notar en varios lugares que el desierto es sumamente pobre en especies minerales y he indicado en la narración del viaje las que he hallado" (2008, 148).

La presencia en la obra de este otro modo de dar a conocer los datos da cuenta, en primer lugar, de la opción formal consciente y fundamental del autor por incorporar un relato de viajes primero, que además abarca la mayor parte de páginas del libro. Luego pueden venir las listas de observaciones hechas con el barótmetro, dispuestas en ordenadas columnas; listas de la flora y fauna encontradas, descritas una a una: nombre científico, diferentes descriptores, nombre común, descripción en latín y español. El hecho de disponer en la obra estos dos modos de entregar la información (el tercero serían las imágenes), uno en base a un relato cronológico y el otro en base a categorías temáticas, enfatiza el valor entregado a cada uno de estos modos, considerados necesarios, complementarios y no excluyentes. Ambas expresiones del discurso de la ciencia están presentes en la obra, dando cuenta de un contexto general del discurso de la ciencia que se encuentra en una transición entre un relato sensible del yo en su experiencia de la naturaleza, y un informe factual e impersonal de datos.

A continuación, luego de revisar estos dos modos del discurso científico en la obra de Philippi, estudiaremos el uso del lenguaje visual en la ciencia y el uso particular que hace de éste el naturalista Rudolph Philippi.

Me gustaría comenzar este capítulo haciendo notar la inexistencia de estudios sobre la obra visual de Rudolph Philippi, así como la poca atención que se ha puesto en la obra visual en general de los naturalistas en Chile. Por una parte, desde el campo artístico se ha considerado que este tipo de visualidades no pertenecen a su ámbito de estudio, dada la tradicional separación entre "arte" y "artes aplicadas", en la cual las imágenes usadas en la ciencia serían parte de estas últimas. Por otra parte, desde la historia de la ciencia no se ha considerado esencial

el lenguaje visual como modo de transmitir conocimiento. Como observa Martin Rudwick en su clásico artículo "The emergence of a visual science in geology" (1976), en la historia de la ciencia existe una "lack of any strong intellectual tradition in which visual modes of communication are accepted as essential for the historical analysis and understanding of scientific knowledge" (149)[48].

Lo mismo comprueba Rafael Sagredo al estudiar la obra del naturalista Claudio Gay, cuando escribe:

> Hasta unos años recientes, y a pesar de los deseos del propio Gay que las concibió como un instrumento indispensable para la comprensión de las materias que abordó en su publicación, las estampas del Atlas no fueron tomadas en cuenta como parte integrante de sus textos, o medio para el estudio de un tópico particular, más bien se las miró como un artístico adorno del trabajo mayor que era la Historia. Sin embargo, las láminas de Gay tienen valor por sí mismas, y su conocimiento y análisis ofrece múltiples y variadas proyecciones para los estudiosos (Gay 74).

Es por esto que abordaremos el análisis de las imágenes incluidas en la obra de Philippi contextualizando en profundidad su origen y relaciones. En este sentido, entenderemos estas imágenes como parte de un lenguaje científico, un lenguaje artístico y un lenguaje político. Todas ellas abordan la relación sujeto/naturaleza, una relación que no es natural, sino histórica, social y situada. Y todas ellas abordan modos de visión y modos de representación, definidos cultural, histórica y socialmente. De esta forma, las imágenes incluidas en esta obra son parte de diferentes campos de estudio y deben ser analizadas interdisciplinariamente.

[48] "ausencia de cualquier tradición intelectual fuerte en la cual los modos visuales de comunicación fueran aceptados como esenciales para el análisis y comprensión histórica del conocimiento científico" (Rudwick 149).

Por esto, aun cuando una imagen tenga pretensiones científicas, es decir, objetivas y realistas, sigue siendo una representación subjetiva y como tal, sigue siendo un "paisaje". Javier Maderuelo en "Pensar el paisaje" (2006) explica:

> Historia es una palabra que se utiliza para nombrar el conocimiento de las actividades humanas. Ciencia es la palabra que se utiliza para nombrar el conocimiento de los comportamientos físicos. Una historia del paisaje permitirá conocer no tanto cómo fueron los diferentes lugares del pasado y cómo se han transformado, lo que sería más bien una historia de los lugares o del territorio, sino la manera como el hombre, en sus diferentes edades, ha interpretado lo que ha visto, como el hombre ha aprendido a ver el mundo y ha establecido relaciones con él (2006, 7).

Dicha noción de paisaje define a la geografía moderna, fundada por Alexander von Humboldt y Karl Ritter, a la cual R. Philippi adscribió. Basta recordar el prólogo ya mencionado que escribió en el *Viaje al Desierto de Atacama* para encontrar su vinculación con esta orientación de la disciplina, donde se refiere directamente al estudio del "orden natural". Los geógrafos modernos, según Ortega Cantero en "Entre la explicación y la comprensión; el concepto de paisaje en la geografía moderna" (2006):

> no se contentaron con describir y clasificar lo que veían en la superficie terrestre; procuraron, ante todo, como señalaba Ritter, "ocuparse de las relaciones y de las leyes generales", es decir, entender la organización -el orden- de la realidad geográfica que tenían delante. Y esa organización –ese orden- era, para Humboldt y Ritter, en consonancia con el horizonte intelectual de su tiempo, de signo natural. Detrás de toda realidad geográfica, detrás de cualquiera de las unidades que cabía distinguir en la superficie terrestre (una comarca, o

> una región, o un continente, por ejemplo), estaba la naturaleza, el orden natural, que era el fundamento del universo entero, sin excluir al hombre (108).

Como expone este autor, la geografía moderna tiene pues una orientación eminentemente naturalista a partir del siglo XIX, vinculando ciencia con paisaje. Entender este "orden natural del mundo" era comprender sus relaciones y su organización, combinando la perspectiva científica con la perspectiva cultural:

> En la conformación de ese modo moderno de entender el paisaje confluyeron dos factores principales. En primer lugar, en el ámbito del arte, el surgimiento de un nuevo clima estético y sentimental, que se proyectó con claridad y prontitud hacia el paisaje. Y, en segundo lugar, en el ámbito de la ciencia, un importante desarrollo del conocimiento de la naturaleza, vinculado a las ciencias naturales y a la geografía física, y asociado en ocasiones al desarrollo de los grandes viajes de exploración (109).

Ciencia, arte y viajes de exploración están íntimamente ligados en la Europa del siglo XVIII y XIX. Todos están definidos por la valoración de la mirada como herramienta o instrumento de conocimiento. En este sentido, el término "visual culture" o "cultura visual", acuñado originalmente por Michel Baxandall y Svetlana Alpers para la Europa del siglo XVII, es un concepto para estudiar lo visual más allá de la "historia del arte" en particular, es decir, considerando el cambio que significó que en la cultura en general primara lo visual. En su clásico estudio sobre el arte holandés "The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century" (1983) Alpers anota que:

> One might say that the eye was a central means of self-representation, and visual experience a central mode of self-consciousness (…) In Holland, if we look beyond what is normally considered to be art, we find that images proliferate everywhere. They are printed in books, woven into the cloth of tapestries or table

> linens, painted onto tiles, and of course framed on walls. And everything is pictured - from insects and flowers to Brazilian natives in full life-size- to the domestic arrangements of the Amsterdammers. The maps printed in Holland describe the world and Europe to itself (25)[49].

Al respecto, Daniela Bleichmar en su libro *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic enlightenment* (2012), considera que estudiar la cultura visual en los viajes de exploración es crucial para entender tanto el imperialismo español en América como la producción y circulación del conocimiento entre continentes. Las expediciones, para Bleichmar, pueden ser definidas como "proyectos de visualización", pues privilegian modos de conocimiento visual por sobre otros métodos:

> When I describe expeditions as visualization projects, I am not resorting to a figure of speech but to the very concrete ways in which they overwhelmingly privileged visual ways of knowing over other methods of inquiry, and visual statements over other research results. The Spanish expeditions shared this visual emphasis with many other voyages: almost without exception, European expeditions at the time employed artists (often many more of them than naturalists) and produced great numbers of illustrations. At home or abroad, European naturalists used images in their daily work and wrote abundantly about

[49] Podría decirse que el ojo fue un modo central de autorepresentación, y la experiencia visual un modo central de autoconsciencia (…) En Holanda, si miramos más allá de lo que normalmente es considerado arte, encontramos que las imágenes proliferan por todas partes. Están impresas en libros, bordadas en los tapices o manteles, pintadas en los azulejos y, por supuesto, enmarcadas en las paredes. Y todo es pintado -desde insectos, flores y nativos brasileños en tamaño real- hasta la decoración doméstica de los holandeses de Ámsterdam. Los mapas impresos en Holanda describen el mundo y Europa para sí mismos (Alpers 25).

> them in their journals and correspondence. Pictures deserved special mention in the inventories of collections shipped back to Europe and frequently received the most attention as crates were unpacked and unloaded (5)[50].

Graciela Silvestri nos recuerda en "Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)" (2001), que fue Alexander von Humboldt quien fue pionero en promover el uso de la imagen en el conocimiento y divulgación del saber científico:

> [La] confianza en la observación visual directa está directamente relacionada con la emergencia del paisaje pictórico, pues esta condicionaría una sensibilidad hacia la observación del paisaje con criterios estéticos. Y fue Humboldt quien impulsó como nadie antes el uso de la imagen para la ciencia, pues "la naturaleza del procedimiento escrito es, en efecto, demasiado abstracta para colocar ante los ojos del espectador el fenómeno real en todo su esplendor y en su básica unidad" (2011, 62).

[50] Cuando describo las expediciones como proyectos de visualización, no estoy apelando a una figura literaria, sino a las formas concretas en las que se privilegiaron formas visuales de conocer por sobre otros métodos de investigación, y afirmaciones visuales por sobre otros resultados investigativos. Las expediciones españolas compartieron este énfasis visual con muchos otros viajes: casi sin excepción, las expediciones europeas de la época emplearon a artistas (frecuentemente más de ellos que naturalistas) y produjeron y gran número de ilustraciones. En casa o en los viajes, los naturalistas europeos utilizaron imágenes en su trabajo diario y escribieron abundantemente sobre ellas en sus registros y correspondencia. Las imágenes merecían especial mención en los inventarios de colecciones que se enviaban de regreso a Europa y recibieron frecuentemente la mayor atención cuando los cajones eran descargados y desempacados (Bleichmar 5).

Para Bleichmar, por su parte, la historia natural del siglo XVIII es una disciplina principalmente visual, acuñando el término "visual epistemology" o "epistemología visual" para definir este modo de conocimiento basado en la visualidad, que incluye observación y representación:

> Eighteenth-century European natural history—both in the Spanish empire and elsewhere—was a dominantly visual discipline, with a methodology based on acts of expert viewing. Naturalists developed specialized ways of seeing through multimedia training that involved plants, texts, and images. The work of natural history required carefully conducted and strongly enforced practices of observation and representation. Trained as observers and representers and working closely with artists, naturalists constructed a visual culture based on standardized ways of viewing nature and on pictorial conventions guiding its depiction. They resorted to images and visual metaphors in research and communication, be it published or manuscript. Going beyond sight, they aspired to insight (5-6)[51].

[51] La historia natural europea del siglo XVIII -tanto en España como todas partes- fue una disciplina dominantemente visual, con una metodología basada en actos de mirar expertos. Los naturalistas desarrollaron formas de ver especializadas a través de un entrenamiento en diferentes medios que incluía plantas, textos e imágenes. El trabajo de la historia natural requería prácticas de observación y representación cuidadosamente llevadas a cabo. Entrenados como observadores y representadores y trabajando de cerca con artistas, los naturalistas construyeron una cultura visual basada en formas estandarizadas de ver la naturaleza y en convenciones pictóricas que guiaban su representación. Recurrían a imágenes y metáforas visuales en la investigación y difusión, ya fuera publicada o manuscrita. Yendo más allá de la visión, aspiraban a la aprehensión (Bleichmar 5-6).

La visión, entonces, y la representación, a la vez, conforman una cultura visual basada en un modo o epistemología visual. Este modo, sin embargo, no tiene una sola perspectiva o "punto de vista", sino que varía de sujeto en sujeto, de sociedad en sociedad, manteniendo convenciones que van cambiando en el tiempo.

Las condiciones culturales, por una parte, y las convenciones de la representación, por otra, determinan cómo los objetos son vistos y representados. Al respecto, Klaus Hentschel, en *Visual cultures in science and technology* (2014), indica que:

> More recent discussants tend to agree that people from different eras as well as different subcultures, even at roughly the same times, often differ drastically in their 'visuality', i.e in the complex cultural baggage carried along in the process of visual perception. Members of different cultures select and conceptualize what they see differently. The same applies to their anticipations and associations, and even the intensity with which they observe, discriminate and recognize what they see (26)[52].

Incluso en la ciencia, los criterios para definir una representación "objetiva" y "realista" de un territorio o espécimen cambian, no solo según la cultura, sino también de individuo en individuo. Al realizar una representación, ya sea un dibujo botánico, una "vista" o un mapa, los criterios de selección de cuáles rasgos son relevantes y cuáles no lo son, condicionan al

[52] "Comentaristas más recientes tienden a afirmar que personas de diferentes eras como también de diferentes subculturas, incluso en las mismas épocas, frecuentemente difieren drásticamente en su 'visualidad', esto es, en la compleja carga cultural que es acarreada en el proceso de percepción visual. Los miembros de diferentes culturas seleccionan y conceptualizan lo que ven de forma diferente. Lo mismo aplica a sus anticipaciones y asociaciones, e incluso a la intensidad con la que observan, discriminan y reconocen lo que ven" (Hentschel 26).

científico a "skip other properties and observations considered either unimportant, irrelevant or even potentially misleading (37)[53].

En el caso de territorios o especímenes que no han sido nunca antes vistos por el observador (o por una cultura observadora), los condicionamientos que determinarán su representación son aún mayores, pues la visión se apoya en lo ya conocido para comprender lo desconocido. Este es el caso de Rudolph Philippi, quien recurre a analogías constantes con paisajes europeos para observar el desierto. Por otra parte, desde la perspectiva de la recepción, lo que vieron los lectores alemanes y lo que vieron los lectores chilenos en la obra del naturalista es también diferente entre sí. En palabras de Hentschel,

> Verbal descriptions of a finding never yet seen will be likewise strongly tainted by the interpretative frame of the observer. It will depend on the comparisons or analogies drawn, and these in turn will depend on what had been seen before, what is familiar, what is expected, etc. (39)[54].

Por otra parte, el medio utilizado, las posibilidades técnicas y el género de la obra serán otros de los elementos que otorgan convencionalidad a la representación, especialmente en estos casos que Henstschel llama "representational firsts" o "primera representación": "Such

[53] "saltarse otras propiedades y observaciones consideradas no importantes, irrelevantes o incluso potencialmente engañosas" (Hentschel 37).

[54] "Las descripciones verbales de un descubrimiento nunca antes visto estarán fuertemente teñidas por el marco interpretativo del observador. Esto dependerá de las comparaciones o analogías que hagan, y estas a su vez dependerán de lo que ha sido visto antes, lo que es familiar, lo que es esperado, etc." (Hentschel 39).

representational firsts are inextricably bound within visual or textual conventions of the medium used and the pictorial or textual styles in which they are recorded" (37)[55].

En efecto, la cultura visual no habría alcanzado la transversalidad social que se le atribuye si no hubiese estado acompañada por las innovaciones técnicas que facilitaron la impresión y reproducción de las imágenes en libros. Martin Rudwick, al referirse a la emergencia de la geología como una disciplina auto-consciente, con un campo de estudio delimitado e instituciones específicas, considera que este aspecto es esencial para la emergencia de un "lenguaje visual" en la ciencia. Así como la invención de la imprenta significó una revolución en la distribución y alcance de la letra escrita, algunos avances técnicos, como la invención de la litografía, eventualmente dieron lugar incluso a obras científicas eminentemente visuales, es decir, con más imágenes que texto. Según Rudwick, en el siglo XVIII aún era muy caro producir los grabados en cobre, por lo que las ilustraciones estaban reservadas para los pocos especímenes que el autor consideraba más importantes, o que el editor considerara de mayor interés comercial. Sin embargo, ya en el siglo XIX, "the second major phase of technical innovation in this field –the development of aquatints, wood engravings, steel engravings and lithographs in the decades around 1800 –played a comparable role in the natural-history sciences in general and geology in particular" (151)[56].

Sin embargo, este aumento del siglo XVIII al XIX no se explica únicamente por las innovaciones técnicas alcanzadas. Como indica el autor, en el siglo XVIII el lenguaje visual

[55] "Estas primeras representaciones están inextricablemente vinculadas con las convenciones visuales y textuales del medio usado, y por los estilos textuales o pictóricos en los que están registradas" (Hentschel 37).

[56] "la segunda mayor fase de innovación técnica en este campo – el desarrollo de aguatintas, grabados en madera, en acero y litografías en las décadas alrededor de 1800- jugaron un rol importante en las ciencias de historia natural en general y en la geología en particular" (Rudwick 151).

aún no se percibía como fundamental para comunicar las ideas de los naturalistas viajeros. Para nuevos modos de representación, son también necesarios nuevos modos de percepción. Para Rudwick,

> more was involved, however, than a broadening range of techniques for visual expression. As Ivins emphasized, prints are a means of communication, and as such the new modes of representation required new modes of perception by those who looked at them. Furthermore, the relation between the object depicted and its visual representation was never straightforward, however 'realistic' the intentions of the illustrator: artistic representation is always a visual language, which has to be learned and which changes over time (151)[57].

Dentro de este contexto, pueden caracterizarse culturas o períodos completos de la historia según su forma de "ver", además de representar. El término "scopic regime" (régimen escópico), introducido por Martin Jay, distingue entre diferentes "dominios visuales", es decir, grupos de prácticas visuales según su acercamiento a la naturaleza y el conocimiento. Dentro de un "scopic regime", dice Henstschel, existen diferentes "visual or scopic domains" (dominos visuales o escópicos), que distinguen "specific spheres of activities performed by small groups

[57] "Más estaba involucrado, sin embargo, que un rango de técnicas para la expresión visual en crecimiento. Como Ivins destacó, los impresos son un medio de *comunicación*, y como tales los nuevos modos de representación requirieron de nuevos modos de percepción para aquellos que las miraban. Más aún, la relación entre el objeto representado y su representación visual nunca era directa, por más 'realistas' que fueran las intenciones del ilustrador: la representación artística es siempre un *lenguaje* visual, uno que debe ser aprendido y que cambia en el tiempo" (Rudwick 151).

of specialists in particular ways of seeing, representing and recognizing patterns" (18) [58]. Dentro del lenguaje visual para la ciencia, podríamos considerar entonces la ilustración científica, las vistas de paisaje, los panoramas y secciones geológicas como "dominios visuales o escópicos" específicos, cada uno de los cuales "define a certain mode of visuality, practiced by more than one person, often by larger groups of practitioners within a scientific, medical or technological field" (27)[59].

Se considera que fue Humboldt, a través de su gran popularidad, quien con más fuerza impulsó el uso de las imágenes en la ciencia, estimulando la unión entre arte y ciencia. En sus escritos, se dirigía directamente a los artistas naturalistas con ciertas sugerencias, tales como realizar la mayor cantidad de apuntes visuales en terreno, buscando elementos propios del paisaje a estudiar. La pintura de paisaje era básica para esta aproximación a la geografía, y su popularidad provocó una "multiplicación de obras pictóricas que, entrando dentro de esta lógica del cuadro, se ubicaran no sólo en tanto artefacto artístico sino, también, como parte del trabajo científico mismo" (Sanhueza 2006, 51).

Durante el siglo XIX las habilidades para dibujar eran parte de la educación de las elites, y el dibujo y pintura a la acuarela amateur eran una moda en las clases sociales de los naturalistas. Asimismo, el espíritu romántico y también pintoresco marcaban los objetivos a representar:

[58] "dominios escópicos o visuales" (…) "esferas específicas de actividades realizadas por pequeños grupos de especialistas en formas particulares de ver, representando y reconociendo patrones" (Hentshcel 27).

[59] "define un cierto modo de visualidad, practicado por más de una persona, frecuentemente por grupos más grandes de practicantes dentro de un campo científico, médico o tecnológico (Hentshcel 27).

> This widespread artistic skill points to the historical significance of a very general cultural trend at this period toward a greater degree of visual awareness, particularly of 'romantic' subjects such as mountain scenery and intrinsically curious subjects such as fossils, among the leisure social classes (Rudwick 153)[60].

Así, la tradición del "documentary drawing" o dibujo documental (174) conjuga estas influencias estéticas con el dibujo y la pintura de fines técnicos, como la de los naturalistas, los artistas topográficos, además del dibujo con fines militares y marinos. Ya en 1820, el uso de imágenes de paisajes era común en la revista *Transactions* de la "Geological Society" (Rudwick 175). En ellas, existen diferencias entre el enfoque dado a los dibujos de paisaje por los naturalistas viajeros y por los mineros-geógrafos. Estos últimos crean un lenguaje visual con fines minerológicos: "In other words, the two areas of activity, while both relying necessarily on topographical cartography, had divergent cognitive aims and social purposes, and hence also developed different standard forms of visual expression" (180-181)[61].

Todos estos aspectos revisados construyen la "retórica visual" de la imagen, o como Colombi la llama, su "discurso oculto". Hentschel llama "retórica visual" a la argumentación y persuasión a través de diagramas, iconos o modelos:

---

[60] "Esta habilidad artística ampliamente extendida apunta al significado histórico de una tendencia cultural muy general en este período hacia un mayor grado de consciencia visual, particularmente de temas 'románticos', tales como escenarios montañeses y objetos intrínsecamente curiosos como fósiles, entre las clases sociales ociosas" (Rudwick 153).

[61] "En otras palabras, las dos áreas de actividad, aunque ambas dependían necesariamente de la cartografía topográfica, tuvieron objetivos cognitivos y propósitos sociales diferentes, y por lo tanto desarrollaron diferentes formas estándar de expresión visual" (Rudwick 180-181).

> Images built into texts about science or technology are more than "mere" illustration. They often function as part of the argument. Thus, it is fair to speak of 'visual rhetoric' in analogy to the much older discipline of 'rhetoric', one of the basic trivium in the seven artes liberales. These were exclusively bound to textual forms of argumentation in scholastic disputes at universities of the Middle Ages, or as more formalized ways to compose a speech, a letter or an appeal. Visual rhetoric, however, deals with ways to argue by means of diagrams, icons or models. Aside from these contexts of persuasion and reinforcement of beliefs, "visual rhetoric is concerned with understanding how images communicate, how they function in a social and cultural environment, and how they embody meaning" (51)[62].

Por su parte, Sachiko Kusukawa en su libro *Picturing The book of nature. Image, text, and argument in sixteenth century human anatomy and medical botany* (2012), habla del "visual argument" o "argumento visual" para referirse a la forma en que, en la ilustración científica, las imágenes reflejan el modo de investigación y otorgan autoridad a los puntos de vista expuestos:

[62] Las imágenes construidas en los textos sobre ciencia o tecnología son más que meras ilustraciones. Muchas veces funcionan como parte del argumento. Así, es pertinente halar de 'retórica visual' en analogía a la mucho más antigua disciplina de la 'retórica', una de las tres *artes liberales* básicas. Estas estaban exclusivamente circunscritas a formas textuales de argumentación en las disputas escolásticas en las universidades de la Edad Media, o como maneras más formales de componer un discurso, una carta o apelación. La retórica visual, sin embargo, trata con formas de argumentar por medio de diagramas, íconos o modelos. Además de estos contextos de persuasión y reforzamiento de creencias, 'la retórica visual se preocupa por comprender cómo las imágenes comunican, como funcionan en un ambiente social y cultural y como encarnan el significado" (Hentschel 51).

> It would simply be unwise to presume that "naturalistic" pictures are transparent windows onto nature and natural objects of the past. They are not the premodern equivalents of photographic shots of actual, individual specimens, which record specific moments and accidental details like torn leaves, bent skemes, grit or dirt, without correction or omission (8)[63].

Rudwick, por su parte, le llama "contenido teórico" al aspecto subjetivo e ideológico de las imágenes científicas, presente hasta en las imágenes aparentemente más "realistas":

> it could be claimed that landscapes convey an unbiassed factual impression of geological phenomena to those who had not had the opportunity to see them with their own eyes (…) But in reality, even the most innocuously 'documentary' landscapes inevitably embodied some kind of theoretical content" (175)[64].

Retórica visual, discurso oculto, argumento visual, contenido teórico. Todos estos conceptos dan cuenta de la construcción de un discurso mediante la imagen visual y la importancia de su análisis en conjunto con el contenido textual de una obra "científica" del siglo XIX. Los estudios sobre el uso de imágenes en ciencia demuestran que las imágenes están muy a menudo íntimamente relacionadas con elementos textuales. Incluso en el Chile de esa

---

[63] Sería simplemente poco inteligente presumir que las imágenes 'naturalistas' son ventanas transparentes hacia la naturaleza y los objetos naturales del pasado. No son las equivalentes premodernas de las tomas fotográficas de especímenes individuales reales, los cuales registran momentos específicos y detalles accidentales como hojas rotas, ramas dobladas, tierra y polvo, sin corrección u omisión" (Kusukawa 8).

[64] Podría decirse que los paisajes conllevan una impresión factual neutra de los fenómenos geológicos para aquellos que no han tenido la oportunidad de verlos con sus propios ojos (…) Pero en la realidad, incluso los más inocuos paisajes 'documentales' inevitablemente encarnan algún tipo de contenido teórico (Rudwick 175).

época puede comprobarse el carácter textual y visual en las obras científicas, según comenta Rafael Sagredo sobre el *Atlas* de Gay:

> Las imágenes que contiene el Atlas de la historia física y política de Chile de Claudio Gay desempeñan un papel trascendente en el contexto de su obra, además de ofrecer una contribución gráfica y perdurable al conocimiento de Chile. Ellas no sólo almacenan información de forma novedosa e impactante para su época, también muestran historias o realidades para las que en ocasiones no bastaba sólo con las palabras. Si cada una de ellas ofrece una situación histórica o escena de la vida natural trascendente, corrientemente inédita en el momento que fueron publicadas, como conjunto delinean un panorama general del Chile de mediados del siglo XIX. De este modo, el Atlas de Gay demuestra que desde hace ya bastante tiempo "el término publicación ya no significa sólo un texto sobre un papel", y que también hace mucho, la ciencia se transformó en "algo extremadamente visual" (9).

14. Poblar el despoblado de imágenes: incorporando el desierto de Atacama al imaginario nacional

En el capítulo anterior considerábamos que las "visualidades" están definidas cultural, histórica y socialmente. Su aspecto altamente convencional según lugar y momento histórico está definido también por el desarrollo técnico y las subjetividades. Esto se mantiene en las publicaciones de contenido científico, en donde la imagen tiene un contenido argumental y no es una mera decoración para el texto informativo. Por otra parte, las imágenes contribuyen a la verosimilitud del relato y tienen una enorme importancia comercial, pues entregan un atractivo a los libros y por tanto su producción es estimulada por las casas editoriales.

Las características que se van dando en la pintura de paisaje en Chile (tales como el realismo, la inmediatez del modelo retratado al aire libre, la representación privilegiada de la cordillera, la representación de tipos nacionales, la estética pintoresca), están presentes en las imágenes de R. Philippi en *Viaje al desierto de Atacama*, vinculadas con el contexto local de Chile y el desierto. Philippi produce imágenes comprensibles, en base a modelos artísticos reconocidos y familiares, por lo que estas encuentran un público que puede observarlas, tanto en Chile como en Europa. De esta forma, el desierto como borde o frontera se vuelve imaginable, visible, abordable para quién desea conocerlo desde el centro (tanto del país como de Europa y su cultura), pasando a formar parte del repertorio visual de la nación.

Carla Lois en el artículo "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica" (2015), instala la noción de "serie" para abordar las imágenes cartográficas en un sentido amplio, definidas como toda "representación gráfica que facilita el conocimiento espacial de cosas, conceptos, condiciones, procesos o eventos que conciernen al mundo humano" (213). Esta amplia definición permite agrupar imágenes gráficas diversas según un criterio específico, agregando nuevos significados para la imagen, presumiblemente distintos a si ellas son analizadas de forma individual. Dice Lois:

> La segunda es la noción de serie que ya ha sido trabajada en la historia del arte (Warburg) y en la filosofía (Didi-Huberman). La presunción básica es que el armado de una serie crea claves de lectura y de interpretación y que, por tanto, un mismo mapa no comunica lo mismo si es puesto en dos series diferentes. El modo en que construimos una serie afecta los sentidos del conjunto de las imágenes tanto como los sentidos que comunican cada una de ellas y los aspectos visibilizados e invisibilizados en los modos de lectura que propone la serie. Ese diálogo entre las imágenes cartográficas (sean o no del mismo género) e incluso

> entre las imágenes cartográficas y otras de diversa naturaleza es una operación que consiste en crear series. El montaje de una serie consiste en poner unas imágenes en proximidad con otras, compartiendo un mismo panel, una misma página de libro o una misma diapositiva en Powerpoint. Esa composición física no es un mero ordenamiento, sino que es una espacialización de las imágenes que produce sentidos que articulan la especificidad de cada imagen con el vínculo que se genera en la observación simultánea de esa serie (214).

El conjunto que forma la serie de imágenes graficas del *Viaje al desierto de Atacama* construye significados que comprenden no solo cada imagen o género cartográfico por sí mismo (las vistas, las secciones, los perfiles, las ilustraciones y el mapa) sino todas ellas en su colectividad, en su razón de estar allí antes que otras imágenes posibles, en su yuxtaposición y su asociación también con el relato textual, todos estos elementos formando la serie que compone la obra.

En este contexto, de acuerdo a Mitchell en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual* (2009), "la verdadera pregunta que hay que formular al encontrarse con estas relaciones de imagen-texto no es "¿Cuál es la diferencia (o similitud) entre las palabras y las imágenes?" sino "¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?". Es decir, ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?" (Mitchell 85). En este sentido, en este capítulo nos preguntaremos: ¿Qué implicancias estéticas, políticas, y sociales tiene la "imagentexto" en cuanto serie en la obra de Philippi?

Consideramos que el rasgo principal de la estética pintoresca utilizado por Rudolph Philippi es la construcción de "imágenes arquetípicas" de un territorio (a la manera de Rugendas, según explica Pablo Diener y Graciela Silvestri), que se caracteriza por la inclusión de figuras y asentamientos humanos identificables con la nación a representar. Dice Diener:

> Los arquetipos son concebidos como una tipología del paisaje. A partir de una contemplación atenta, por vía inductiva, el viajero debe llegar a comprender el tipo de paisaje con el que se ve confrontado, según las instrucciones del autor del *Essai sur le géographie des plantes*. Una vez que lo identifica y se compenetra con su sistema, podrá reelaborarlo y componerlo libremente, deduciendo de la coherencia ya interiorizada de ese ambiente, todo aquello que le es propio (295).

Usaremos las ideas de Catalina Valdés sobre la pintura de paisaje en Chile y las relacionaremos con las láminas o "vistas" de Philippi, aun cuando los soportes y medios difieren entre la "pintura" de paisaje (oleos u otras materias sobre cartón, etc.) y las "láminas" (dibujos pasados a grabado mediante litografía y posteriormente pintados a mano con acuarela en la lámina grabada). Nos interesan aquí las ideas desarrolladas por Valdés acerca de la representación de la naturaleza, la experiencia del sujeto ante el paisaje y la integración de territorios a la nación a través de la representación del paisaje, más que los medios técnicos utilizados para hacerlo.

Paulina Ahumada, por su parte, llama "vistas" a toda aquella representación visual del paisaje con un punto de vista específico, relacionando naturaleza con observador:

> "Vista" es una expresión usada comúnmente en el siglo XIX para referirse a la representación de un lugar o monumento tomado del natural. Se encuentra en el título de la conocida obra de Alexander von Humboldt *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1816), y Claudio Gay se refiere en el Prospecto en el cual difunde su proyecto de *Historia física y política de Chile* a las "láminas de vistas" que acompañarán los mapas, planos de ciudades y láminas de animales y plantas. La vista supone una escena o un escenario y un punto relativamente distante desde el cual se observa (un "punto

> de vista"); en este sentido, es un término paisajístico que relaciona naturaleza y observador. En este caso se usará a modo de factor común para referirse a las "láminas de vistas" propiamente tales y a otros soportes, como el dibujo, el grabado o la pintura, que presentan una vista o paisaje (115).

Para efectos de su análisis, Ahumada considera "vistas" tanto a dibujos, grabados o pinturas, una perspectiva que nos parece muy útil para abordar estas representaciones, pues esta categoría agrupa bajo un mismo tema diferentes soportes, sin separar entre "arte" y "artes aplicadas", o en este caso, "arte" e "ilustraciones científicas", entregando la oportunidad analítica de trazar vínculos entre ellas, considerándolas parte de un "dominio visual" común.

En la siguiente cita se describe lo que el viajero de *Viaje al desierto de Atacama* observa desde un punto de vista de altura, un paisaje aparentemente hermoso, seleccionado por el viajero como una imagen a recordar y anotar:

> La vista desde este punto era muy extensa e interesante. De un lado, se veía el inmenso océano, del otro, la vista penetraba a mucha distancia en el valle de Taltal, arriba. Sin embargo, el ánimo recibe más bien una impresión melancólica; no se divisa ningún vestigio de la existencia de la especie humana, no se ve vegetación ni vida animal; la naturaleza parece un cadáver (Philippi 2008, 30).

Sin embargo, esta misma descripción verbal de la "vista" no es representada con un lenguaje visual. Una "vista" que se decide describir verbalmente, no necesariamente se elige para ser representada visualmente. Siguiendo los criterios estéticos que hemos revisado, esta vista no forma parte del repertorio visual de la obra puesto que no contiene ningún elemento humano, vegetal o animal. Por esta razón, la "vista" deja de ser pintoresca, es decir, deja de ser "pintable". El objetivo de esta descripción tendría relación, en cambio, con establecer un estado de ánimo del viajero, expresar la retórica de la sobrevivencia y su percepción negativa del paisaje. No tiene un interés pictórico para la historia natural.

Asimismo, los esqueletos de ballena mencionados en diferentes ocasiones, presentes en monumentos, construcciones, viviendas y en la dieta de los pueblos locales, no están representados en las vistas ni tampoco en las láminas zoológicas. Philippi describe:

> Partimos a las 11 de la mañana y atravesamos una loma baja para llegar a la playa. Pasamos, en este trecho del camino, la gran costilla o mandíbula de ballena fijada en el suelo, rodeada por un semicírculo de grandes piedras, que da el nombre de Hueso Parado a este lugar. No pude averiguar el origen y la significación de este monumento (2008, 30).

Este descubrimiento posee mucho interés para un naturalista. Años después, de hecho, Philippi conseguirá un esqueleto de ballena para ser exhibido en el museo, un gran logro en su rol de director. Por lo tanto, uno se preguntaría por qué no incluir esta "vista" en el repertorio visual que acompaña el texto. Cuenta Philippi que "El número de huesos de ballena que se ven en la playa es increíble; una vez hallé la mitad posterior de un esqueleto entero" (2008, 31). En otras palabras, su interés para la historia natural es evidente. Sin embargo, una imagen como ésta no entra en la categoría de lo representable y pintoresco para Philippi. Además de no tener ningún elemento humano, tal vez el fenómeno pudo ser tan extravagante para los lectores en Chile que no es representado visualmente para no interferir con el objetivo de la identificación nacional con el territorio nortino.

Vemos por lo tanto la distancia que se va generando entre un registro pintoresco y asuntos de interés científico, o más bien, el lugar problemático que se produce entre estos dos registros en la obra de Rudolph Philippi. Al respecto dice Diener: "los viajes pintorescos eran misceláneas amenas, repletos de asociaciones cultas, que facilitaban al lector enlazar lo desconocido con lo familiar". Por lo tanto, en ellos se representa "un tipo de objetos, de motivos, diferentes de aquellos que pertenecen al ámbito de lo científico (…) resulta claro que este no

presenta el rigor sistemático de la ciencia, pero que sí proporciona información de fácil comprensión, presentada de forma amena y amable" (Diener 287).

En el contexto chileno, el libro de Philippi dialoga con otras obras del período, algunas no necesariamente científicas, en donde hay un uso privilegiado de la imagen. Paulina Ahumada llama a estas obras "libros ilustrados", tales como el *Atlas de la historia física y política de Chile* de Gay (publicado en dos tomos en 1844 y 1854, respectivamente), el *Atlas de la Geografía física de la República de Chile* de A. Pissis (1875), y el *Chile ilustrado* de Recaredo Tornero (1872). Estas publicaciones, compuestas prioritariamente por imágenes, forman parte de obras mayores (con excepción de *Chile ilustrado*), pero fueron publicadas separadamente del texto que también compone la obra. Estos ejemplos demuestran la importancia de incluir imágenes en una obra de este tipo en la época, así como la dificultad técnica de incluir las imágenes en una misma publicación junto con el texto.

El *Atlas* de Gay, con 365 láminas, otorga el modelo que seguirán las siguientes publicaciones: "primero los mapas, luego las "vistas", después tipos y costumbres, y finalmente las láminas botánicas y zoológicas" (Ahumada 117). Este mismo orden usará en el *Viaje al desierto de Atacama* Philippi, pero incorporando los "tipos y costumbres", no como una categoría separada, sino incluyéndolas de modo general dentro de las láminas de paisaje y no a modo de descripción de "tipos" específicos. También agrega otras imágenes de uso más reciente en la geología, tales como los panoramas, perfiles y secciones. En ese momento, los avances técnicos permitieron integrar las imágenes al final del mismo libro, y no en un ítem separado como se solía hacer, lo cual acerca imagen y texto y permite una mejor integración de un discurso común que reúna ambos soportes.

Por su parte, Recaredo Tornero, hijo del dueño de la editorial y periódico "El Mercurio", educado en Europa, presenta en Chile un libro con doscientos grabados en madera y litografías, "una cantidad que demuestra la relevancia que tienen las imágenes en la publicación"

(Ahumada 132). Su obra, como menciona Claudio Rolle en la introducción a la reedición de este texto para la colección de la Cámara chilena de la Construcción, es al mismo tiempo algo nuevo por la amplitud geográfica y temática que abarca y por el uso privilegiado de la imagen, a la vez que se inserta dentro de una tradición de la que Philippi también formará parte:

> Heredero de una tradición familiar en el mundo de las imprentas, editoriales y librerías, con una visión amplia y cosmopolita, conocedor del mundo y las novedades que marcaban tendencia en los escenarios europeos y americanos, era en el Chile de entonces una de las personas que tenía mayor autoridad para presentar, como lo hizo a comienzos de la década de los setenta del siglo XIX, una imagen ilustrada de Chile, lo que fue una primicia absoluta en el género para el país. Su obra se inserta, sin embargo, en una tradición cuyos orígenes lejanos estaban en la obra de Alonso de Ovalle y que en alguna medida se prolongó en el trabajo de Claude Gay y su Atlas…, así como en la Galería de Hombres célebres de Chile de Narciso Desmadryl (Rolle 13).

Esta guía descriptiva de Chile de Recaredo Tornero está dirigida a un lector no necesariamente del ámbito de la ciencia, aun cuando utiliza como fuentes informativas las obras de Claude Gay y Rudolph Philippi, por ejemplo. Este mismo objetivo de transversalidad impulsará el uso masivo de imágenes, estrategia ya probada en el incipiente campo periodístico de la época. Con ellas, realiza un "resumen histórico, político, geográfico, industrial, social y estadístico del país" con énfasis en el desarrollo y progreso de Chile, núcleo temático de este incipiente género descriptivo de una nueva nación, y que atraviesa los relatos de viaje pintorescos, científicos, guías para el viajero, etc. que comienzan a circular en el país. Al comenzar su obra, el mismo Tornero anuncia en su "Advertencia" su objetivo publicitario y su espíritu progresista: "Al emprender la publicación de este libro sólo hemos tenido en vista el

deseo de ofrecer al extranjero y a nuestros compatriotas una reseña exacta y circunstanciada del estado de progreso material que ha alcanzado nuestro país" (Tornero 7).

Al mismo tiempo, son los avances técnicos los que hacen posible este giro visual en las publicaciones que circulan en el país, de los que justamente Recaredo Tornero fue un gran impulsor:

> En los últimos años del siglo XVIII se descubrió la litografía o grabado en piedra, más fácil de ejecutar y que al tener un fundamento químico, y no mecánico, permitió mayor fidelidad de reproducción y mayor rapidez de impresión y limpieza, pues no dejaba en el papel las huellas de la presión del metal. Fue importante como medio de ilustración a lo largo del siglo, a lo que contribuyó Francisco de Goya, que empleó esta técnica en 1819. Sobra señalar que la litografía se desarrolló en importante medida en el espacio de los libros de viajes, puesto que recurrían a esta técnica para ofrecer imágenes de lugares lejanos (Rolle 25).

Por otra parte, obras posteriores continúan con la representación del desierto y su conformación estética como paisaje. Francisco San Román (1834-1902), autor de *Desierto y Cordilleras de Atacama* (1896), realizó numerosas expediciones al desierto en investigaciones topográficas. Su relato incluye, además de informes técnicos, historias locales y relatos de la zona que forman parte de su experiencia y conocimiento del desierto. José Antonio González realiza el estudio introductorio de la reedición de esta obra por la Cámara Chilena de la Construcción. Allí, González destaca el aporte que la obra de Román significó para la representación literaria y visual del desierto a través de la fotografía:

> Una vertiente interesante, es la conformación literaria del desierto y la descripción que asume la naturaleza y el hombre en la lírica y en la prosa del siglo XIX. El desierto no incentivó la pintura, por más que Johann Moritz

> Rugendas algo hizo o José Santos Ossa trazara algún boceto. El paisaje, en apariencia monocromático, no estimuló al artista. No obstante, su poblamiento y fundamentalmente las instalaciones industriales, con maquinarias, ferrocarriles, inventos y procedimientos metalúrgicos, tuvieron su correlato progresista, no romántico, en las placas fotográficas (González 28).

González, asimismo, reconoce los mismos criterios y referencias de observación del desierto que han tenido los relatos que le anteceden, ya sean los criterios comparativos con lo ya conocido por el observador, la inhabitabilidad del desierto y sus usos y utilidades para la nación:

> El tránsito de cronistas, exploradores, viajeros y científicos por el paisaje del desierto implicó la dualidad de apreciar éste desde dos niveles perceptuales:
>
> a) Lo visto y vivenciado y su comparación con el paisaje del cual provenían éstos;
>
> b) La descripción del paisaje en orden a su utilidad para el ser humano, sus rasgos de inhabitabilidad y los criterios de ideal de lo observado (González 21).

Asimismo, González destaca la referencia que San Román hace a Diego de Almeida, cateador que reconocimos como asociado con la figura del 'roto chileno' en el relato de Rudolph Philippi, asociándola con el mismo referente cultural:

> En las páginas del volumen indicado, hizo un elogio merecido a los hombres y a las instituciones de las tierras de su provincia. Los cateadores merecen todo su reconocimiento. A uno de ellos, que sembró fama en el desierto de Atacama, Diego de Almeida, le dedicó páginas de honor: "El inolvidable don Diego de Almeida, infatigable explorador y descubridor, enriquecía al país con otro hallazgo (año 1825) de trascendental importancia a inmediaciones del puerto de Chañaral, consistente en un magnífico sistema de filones reales que hasta el día

> de hoy son objeto de importante explotación y seguirán siéndolo todavía por muchos años" (12).

Por otra parte, Philippi sin duda se acerca a la categoría de "pintor viajero", pues recorrió el territorio nacional realizando numerosos dibujos de paisaje, algunos de los cuales fueron convertidos en litografías acuareladas. Juan Manuel Martínez lo incluye en la colección de su libro *El paisaje chileno. Itinerario de una mirada. Colección de dibujos y estampas del museo histórico nacional* (2012), dando así relieve a Rudolph Philippi como artista, además de científico. Martínez, por ejemplo, destaca su trabajo "a plein air", un rasgo considerado fundamental en la moderna pintura de paisaje que se estaba desarrollando en ese momento:

> La consolidación de la República, determinó que ya a mediados de siglo, desde el poder político chileno, se planteara la necesidad de realizar investigaciones sobre el país. Es en este contexto que llegó desde Prusia, Rudolf Amandus Philippi Krumwiede (1808-1904). Nacido en Berlín, estudió medicina y se dedicó a las Ciencias Naturales. En 1851 llegó a Chile huyendo de la persecución política, recorriendo el territorio desde el Desierto de Atacama, hasta el sur, en Valdivia. Su mirada ciertamente científica, no opacó en nada su sensibilidad artística, al entregar importantes imágenes sobre varias zonas de Chile. Algunos de sus trabajos provienen, debido a su formato, a sus libretas de apuntes, con trabajos a plein air, que dan cuenta, sin ninguna pretensión, de un paisaje con ciertas características propias, esto se debe a la acuciosidad científica de Philippi (Martínez 99).

Aun cuando la categoría de artista puede someterse a discusión en el caso de Philippi, puesto que su uso del dibujo y la acuarela tiene relación principalmente con su labor científica, y no participó o dialogó directamente con un campo cultural de pares pintores, creo que es pertinente y productivo asociar su labor visual con la de los artistas viajeros. La categoría

estética del pintoresco, en este contexto, entrega las herramientas para observar estas imágenes, pues, como observa Pablo Diener, "se observa que esta categoría estética jugó un papel esencial para vincular el quehacer artístico a los proyectos de reconocimiento científico del continente americano en el curso del siglo XIX" (Diener 285).

A modo general, las vistas del *Viaje al desierto de Atacama* tienen en su mayoría rasgos pintorescos. A modo general, desde un punto de vista de altura se ve un primer plano que está constituido por personas y sus animales domésticos. En segundo plano se ve algún poblado, con casas o alguna construcción de algún tipo y en tercer plano, cerros y cielo. En cambio, dos imágenes presentan características estéticas del sublime, pues las personas representadas están ocupando un lugar mínimo en la totalidad de la lámina, como a la merced de la grandeza del paisaje, y también desde un punto de vista de altura. Sin embargo, en todas las vistas incluidas en la obra vemos personas, animales y elementos culturales, tales como construcciones y objetos de fabricación humana.

Como decíamos, explorar las relaciones entre las representaciones de paisaje de Philippi con la pintura de paisaje y el costumbrismo en desarrollo en Chile es productivo para su comprensión e interpretación, pues sitúan las vistas en un diálogo con el contexto local, además de su diálogo directo con el uso de imágenes en la ciencia en general. Puesto que en el *Viaje al desierto de Atacama* hay ocho láminas que representan paisajes que incluyen figuras humanas o elementos culturales, es necesario revisar las vinculaciones entre estas representaciones del paisaje con el contexto artístico local.

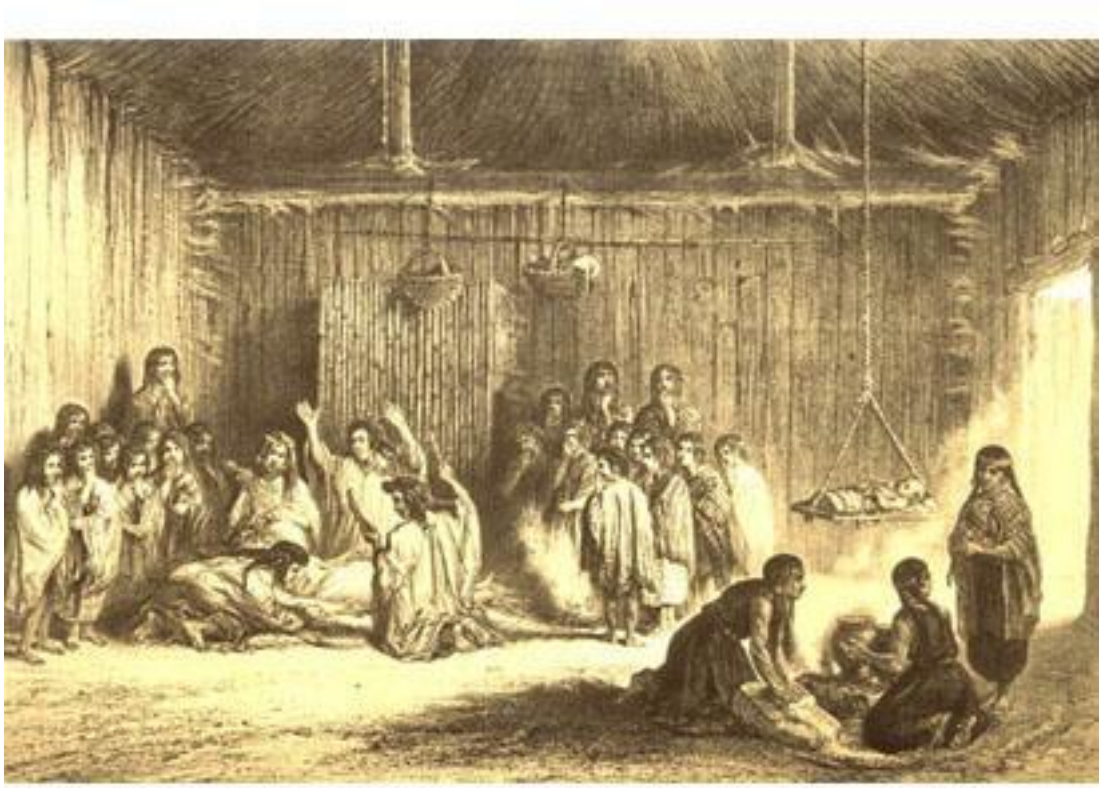
En primer lugar, es muy importante considerar que Philippi realizaba bocetos en terreno que eran sólo paisaje, sin figuras humanas. Posteriormente, al realizar el dibujo definitivo en su estudio, incluía dibujos de figuras humanas y animales según modelos que mantenía archivados y que, básicamente, calcaba sobre el paisaje. Julio Philippi Izquierdo escribe, en su introducción a *Vistas de Chile* (2015), cómo eran integradas las figuras humanas y animales en sus dibujos:

> Otro aspecto curioso en este tipo de trabajo, y que puede comprobarse precisamente comparando los bocetos con el dibujo definitivo, es la inclusión, en este último, de figuras humanas y animales destinados a dar más vida al conjunto. Estos agregados se hacían tomando los modelos de un verdadero archivo que se tenía a mano con tal objeto, formado con calcos en papel transparente. No había en ello la más mínima intención de plagio, pues para el explorador o naturalista lo que interesaba era la reproducción del paisaje como tal, de modo que no tenía importancia alguna el origen de los detalles con los que adornaba, siempre que no discordaren con el tema básico. Así, en los archivos de Philippi y junto a notables originales del pintor alemán Alexander Simon, tan bien analizados por don Eugenio Pereira en su valioso estudio sobre aquel tardío romántico, encontramos un variado conjunto de estas pequeñas figuras. ¿Por quién fueron coleccionadas y de dónde se tomaron? Lo más probable es que tengan diferentes procedencias, pero es un hecho que fueron utilizadas por Philippi en muchos de los dibujos que ahora se publican. Caso típico es, por ejemplo, una hoja de papel transparente en la cual se han agrupado toda clase de barcos, botes y balsas, entre ellas las de cuero de lobo que usaban los indios changos en el norte. Dos de estas balsas aparecen en el grabado de la obra de Gay (Atlas, tomo I, lámina 26) y una de ellas es más tarde reproducida en el hermoso paisaje titulado “El cobre”, incluido en la presente colección (Philippi 2015, 13).

Este procedimiento, que ya habíamos comentado, destaca por su carácter técnico, puesto que ninguno de los personajes dispuestos en las láminas fue un “retrato” propiamente tal. No refieren a un espacio o persona real con pretensiones de hacer una vista realista y objetiva. Como dice Philippi Izquierdo, estas figuras están destinadas a “adornar”. Su objetivo no es

entonces histórico, sino más bien estético. En cuanto al origen de estas figuras, el misterio se resuelve gracias a M.Van Meurs, por quien sabemos que fueron tomadas de la obra de Carl Alexander Simon. Por otra parte, si observamos las láminas del *Atlas* de Gay, también guardan un parecido con las figuras dispuestas allí, desde donde Philippi también pudo usarlas como referente directo para sus dibujos. En cualquier caso, vemos una estética similar en estas ilustraciones, así como una estética general para representar las figuras humanas en el período, según las normas del pintoresco: son sujetos sin identidad, sin rasgos propios, representantes de un oficio y una clase social. Tal como lo dice su nombre, "tipos y costumbres".

En efecto, las "vistas de paisajes de localidades" del *Atlas* de Gay y las láminas del *Viaje al desierto de Atacama* de Rudolph Philippi se asemejan bastante. En particular, las figuras humanas. Algunas relaciones que llaman inmediatamente la atención, por ejemplo, son las similitudes en el dibujo de mujeres: la forma en que están dispuestas estas figuras en la lámina "Un machitún" de Claudio Gay, comparadas con su disposición en las láminas de Philippi "Cachinal de la Costa" e incluso "Paposo".

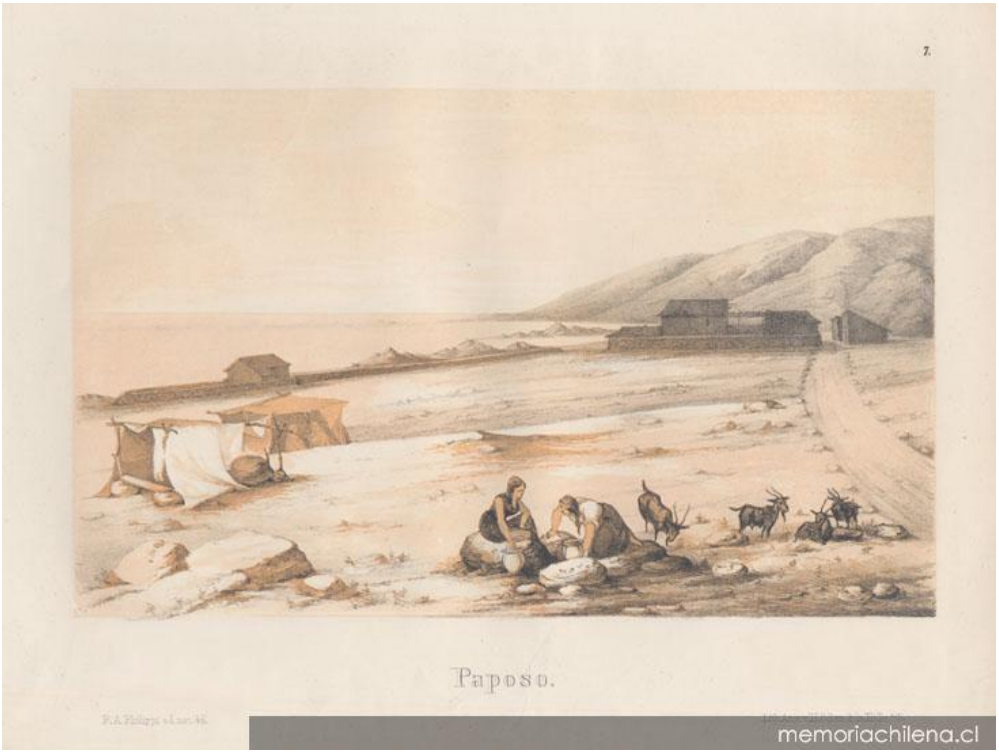


“Un machitún”, de Claudio Gay.

“Cachinal de la costa”. Rudolph Philippi.

Detalle de “Un machitún”, de Claudio Gay.

Detalle de “Cachinal de la Costa”, de Rudolph Philippi.



“Paposo”. Rudolph Philippi.

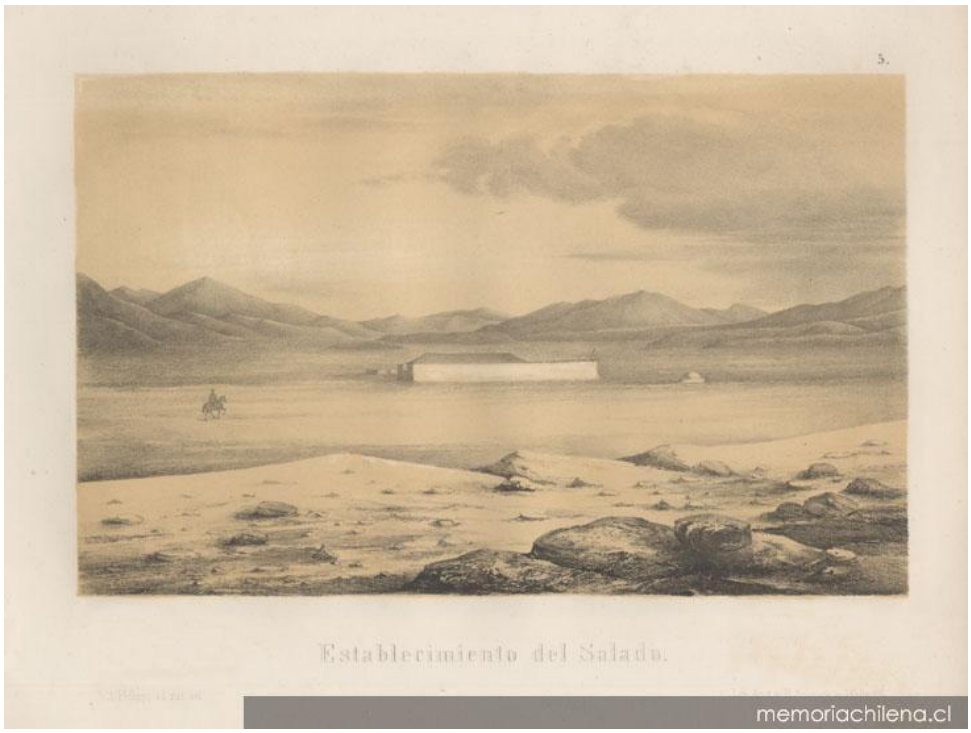
Detalle de “Paposo”, de Rudolph Philippi.

Tres mujeres indígenas sacan agua y lavan ropa junto a sus “toldos” en “Cachinal de la costa” de Philippi. Tres mujeres cuidan el fuego y cocinan dentro de un espacio comunitario mapuche en “Un machitún”, de Claude Gay. En ambas láminas, dos mujeres se inclinan ante la labor y observan a una tercera que, de pie, las observa a ellas a su vez. La organización y

disposición de las figuras es la misma en ambas, y si pensamos en los "calcos" que utilizaba Philippi, los contornos son básicamente los mismos: la posición de los brazos, de las trenzas, la manera de estar agrupadas alrededor de una labor. En "Paposo", son dos figuras que mantienen el tema de las mujeres obteniendo agua, labores domésticas que ilustran la cotidianeidad de los sujetos locales encontrados.

La lámina "Santiago" de Gay tiene asombrosos parecidos con "Establecimiento del Salado" de Philippi. Un jinete/viajero se acerca a paso lento a un establecimiento humano a través de una llanura despoblada. En el horizonte, una cadena de cerros recorre de izquierda a derecha la vista dando a entender que continúa así para ambos lados. En "Santiago", eso sí, la cadena de cerros es seguida de una segunda cadena montañosa y luego la Cordillera de los Andes completamente nevada, tal cómo hemos visto que era el arquetipo del paisaje chileno. En este caso, es la composición general de la lámina la que es común en ambos casos, más que el uso de calcos para las figuras humanas.

"Santiago", Claude Gay.

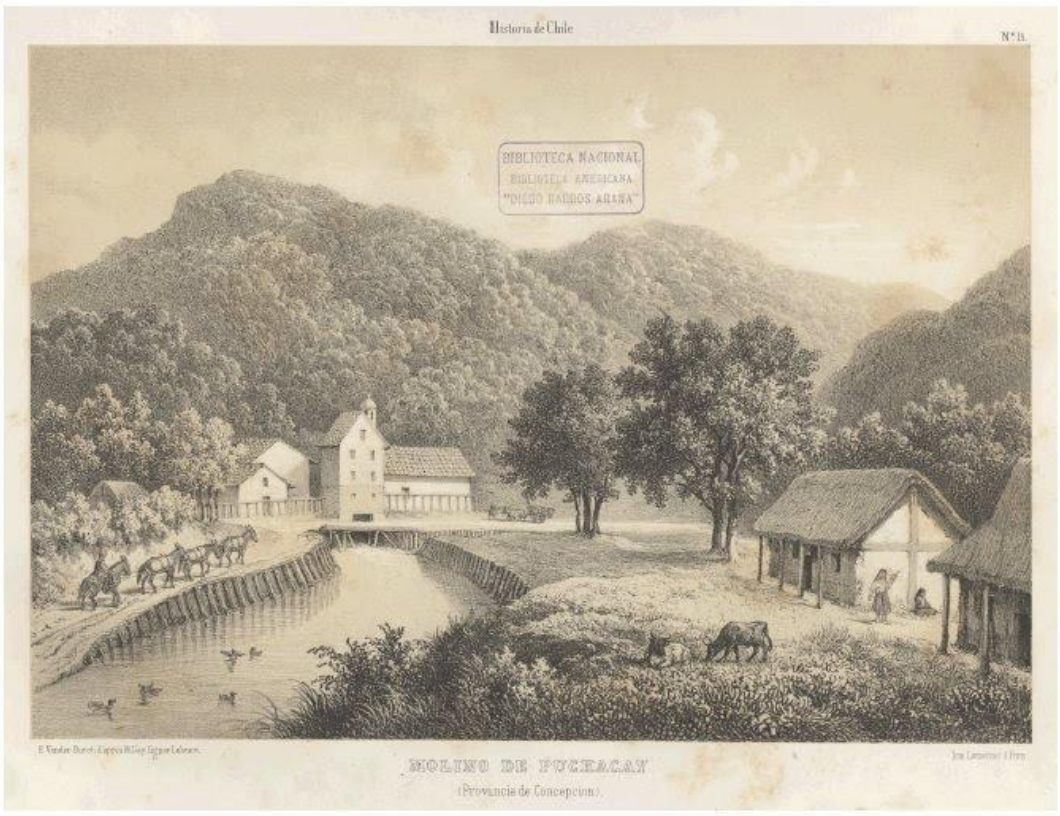


“Establecimiento del Salado”. Rudolph Philippi.

Detalle de “Santiago”, de Claude Gay.

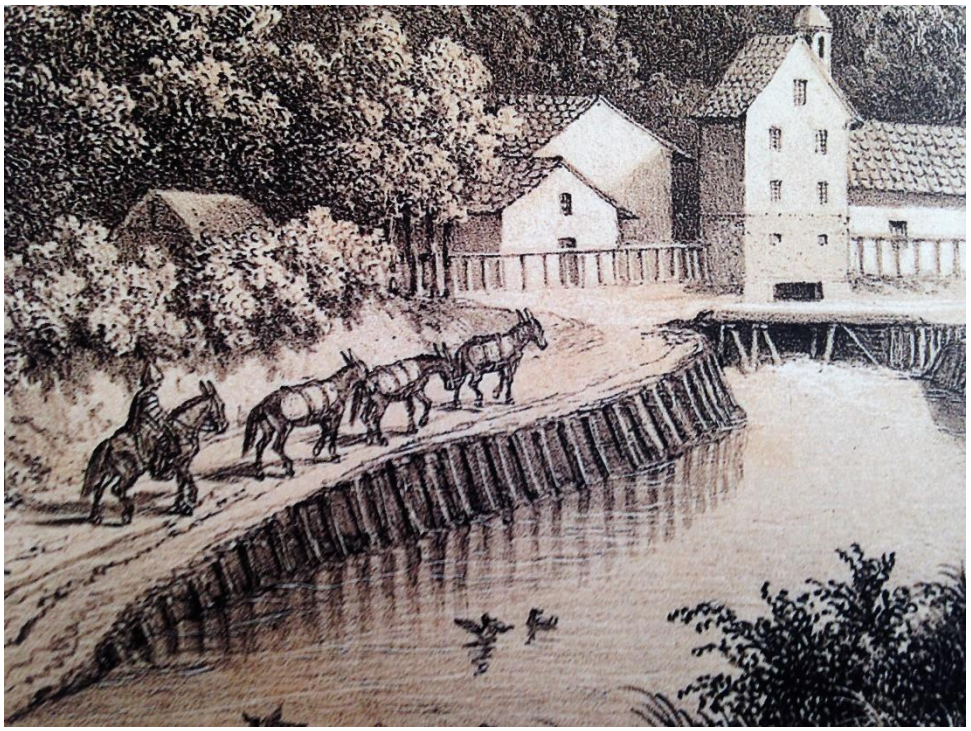
Detalle de “Establecimiento del Salado”, R. Philippi.

Otro viajero con sus mulas, retratado en “Molino de Puchacay” por Gay, se asimila mucho al de la lámina “Chañaral de las ánimas”, puesto en dirección contraria. Los calcos, claro, pueden usarse por ambos lados del papel.



“Molino de Puchacay” Claudio Gay.

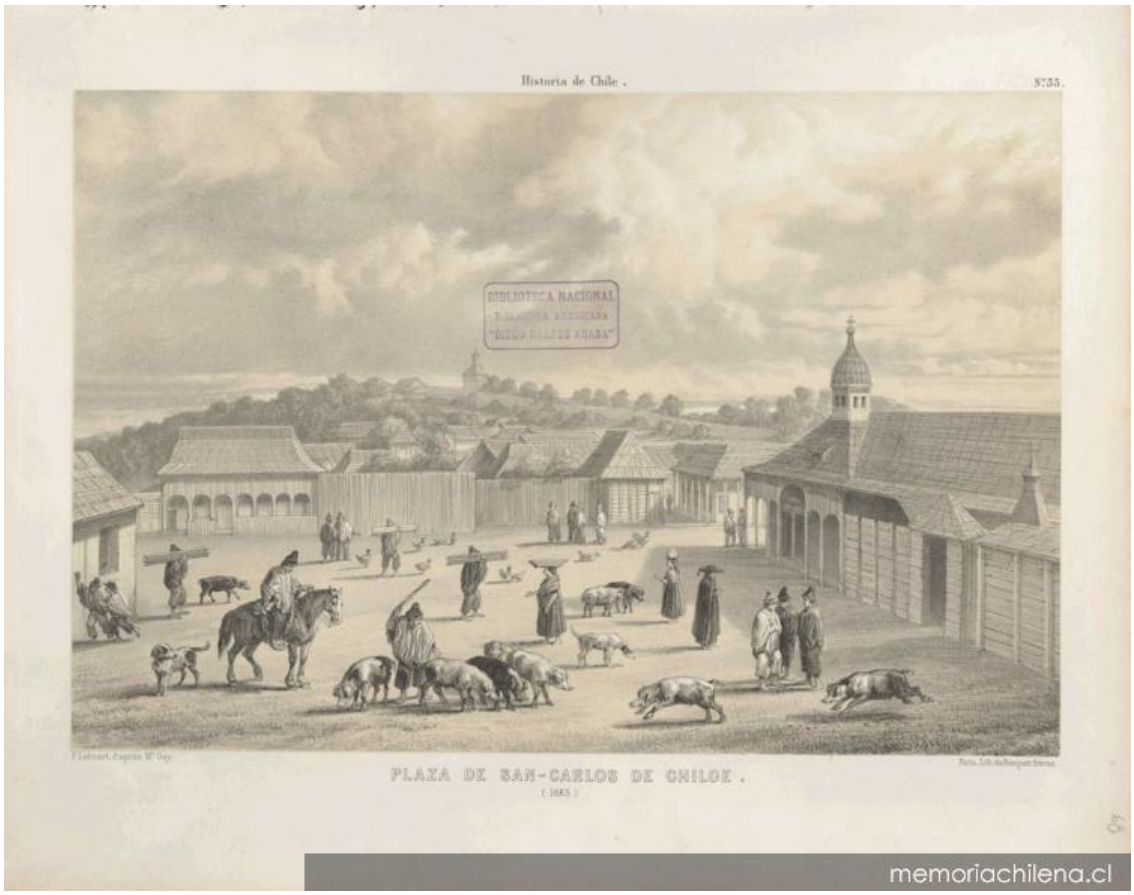
"Chañaral de las ánimas". Rudolph Philippi.



Detalle de "Molino de Puchacay", de Claudio Gay.

Detalle “Chañaral de las Ánimas”, de R. Philippi.

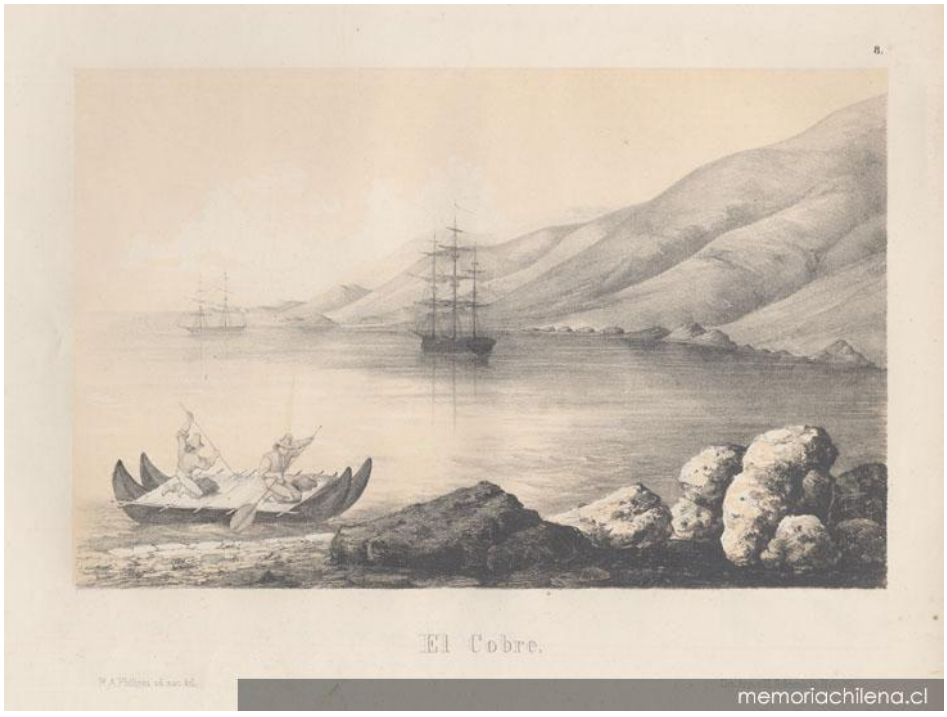
Las figuras humanas de “Plaza San Carlos de Chiloé”, parecen ser una fuente de referentes o modelos en los que se pudo basar Philippi para sus figuras humanas en general. Las figuras en sí parecen haber sido obtenidos a su vez de calcos de “tipos y costumbres”, representando figuras como el pastor, mujeres trasladando agua, hombres trasladando leña, mujeres transportando agua, etc. Disponiendo estas figuras en la plaza se obtiene un paisaje pintoresco que pretende representar una jornada cualquiera en la plaza.



"Plaza de San Carlos de Chiloé". Claudio Gay.

Por su parte, como ya ha sido notado tanto por Sagredo como por Philippi Izquierdo, la embarcación de changos de la lámina "Puerto del Huasco" de Gay está calcada directamente, aunque un poco simplificada, en la lámina "El cobre", de Philippi. Notemos la especificidad de las barcas, propias de la cultura de esta zona, y la disposición corporal de las figuras masculinas que reman en ellas.

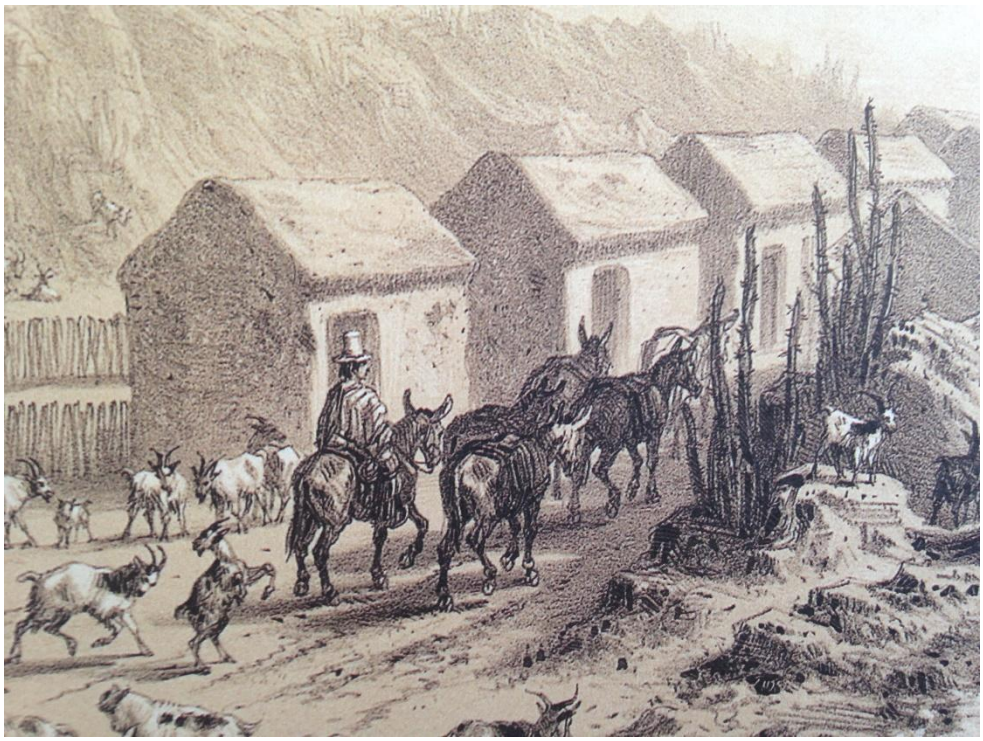
“Puerto del Huasco”. Claudio Gay.



“El Cobre”. Rudolph Philippi.

Detalle de “Puerto del Huasco”, de Claudio Gay.

Detalle “El cobre”, de R. Philippi



Detalle de “Puerto del Huasco”. Claudio Gay.

Como observa Philippi Izquierdo acertadamente, este fenómeno no es considerado “plagio”, pues la práctica de copiar dibujos en el caso de las litografías era tradicional y estaba extendida en la época (aunque no siempre citada, como es el caso de Carl Alexander Simon y Vicente Pérez Rosales, una situación de apropiación directa). El mismo Gay incluye en su *Atlas* reproducciones directas de Johan Moritz Rugendas, debidamente citadas. Y Philippi tiene a su haber un grabado de nombre “Lamihuapi”, en el cual una nota indicativa menciona que está basado en un “croquis o apunte del malogrado pintor Simon” (Philippi 2015, 91). Como indica Ahumada, tal como en el caso de la repetición del paisaje montañoso en numerosos ejemplos de paisajes de Chile, el medio técnico usado (la litografía) genera intermediarios no absolutamente controlados por el primer dibujante o naturalista: “La repetición de las montañas en el caso de las litografías puede responder a la forma de producción de los grabados que según la práctica de la época se lleva a cabo con una gran cantidad de dibujantes y grabadores que combinan fondos, escenas y figuras” (126). Al componer sus paisajes, Philippi hizo uso de figuras calcadas de Alexander Simon, según constata también Pereira Salas:

> [Rudolph Philippi] Traía en sus carpetas, sin duda con futura intención de grabado, una serie de apuntes, esos útiles calcos que facilitan la maniobra de componer la piedra litográfica. Son dibujos en miniatura de elementos decorativos, animales, plantas, tipos humanos, profesiones, danzas, debidamente clasificados para su posterior empleo. En algunos álbumes, ahora en las manos cariñosas de los descendientes del doctor Rudolph Amando Philippi, se pueden estudiar una apreciable cantidad de ellos, transcripciones en impecable caligrafía y fino dibujo que demuestran la maestría de Simon. Algunos son obra personal del pintor como aquellas rápidas microvisiones de Italia y sus costumbres, en que se ve palpable la originalidad del trazo, que escapa la copia o calco de elementos miscelánicos utilizables (Pereira Salas 1968 21).

Este fenómeno habla, además del uso de un procedimiento técnico en boga y de la admiración que tuvo Philippi por la obra de Alexander Simon, de la asimilación de Philippi al modelo visual del campo artístico local, en el cual la pintura de paisaje está en pleno desarrollo, marcado por el pintoresco y el costumbrismo. En segundo lugar, muestra la operación por la cual la serie de sus láminas en *Viaje al desierto de Atacama* se instala en el campo del "libro ilustrado", inaugurado en Chile por Claude Gay, quién de hecho será un referente de Philippi para sus figuras humanas y animales. Finalmente, sumando los puntos antes expuestos, el uso de estos calcos le permite construir imágenes legibles, comprensibles para el lector general, uniendo el territorio nacional de norte a sur a través de imágenes arquetípicas de paisajes que, según el proyecto de nación, se repiten a lo largo del país y constituyen un sólo canon nacional. Como dice Philippi Izquierdo, estos "detalles con los que adornaba" debían acompañar al "tema básico". ¿Y cuál sería este tema? El paisaje nacional de la república de Chile.

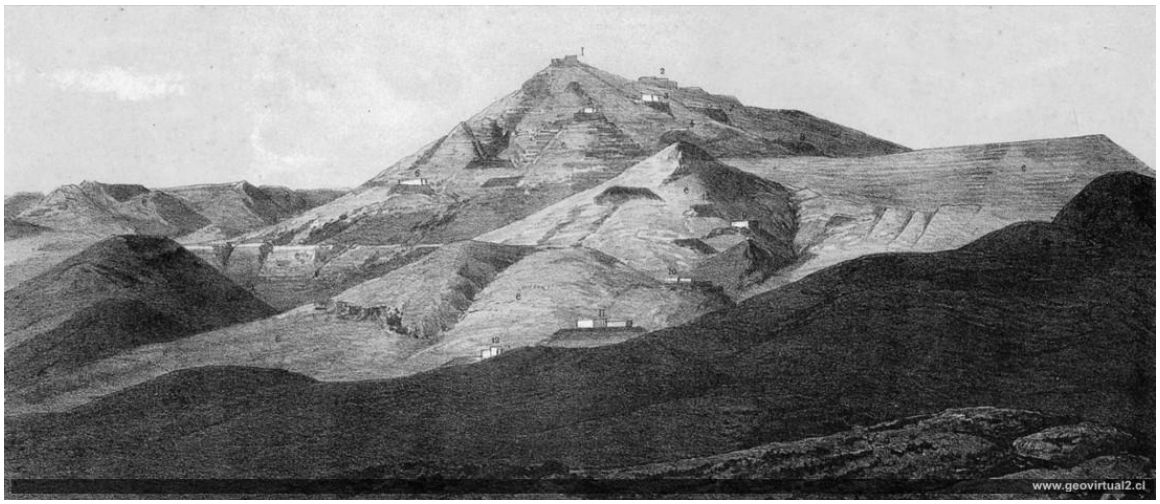
Rafael Sagredo menciona que ya en la obra de Claude Gay es posible identificar el tránsito desde un uso de la estética del sublime hacia una estética pintoresca con fines

nacionalistas que tuviera como característica principal el uso de figuras humanas que representen "lo chileno", a modo de relato histórico de costumbres:

> A diferencia de Humboldt, parte de cuya obra científica se centra en la salvaje, grandiosa y sublime naturaleza americana, en sus fuerzas y exuberancia, Claudio Gay representa en sus láminas a la sociedad chilena actuando sobre el territorio, el medio y sus especies. Su obra, incluso la más propiamente científica, como lo son la Botánica y la Zoología, siempre está atenta a incorporar a la humanidad en el relato (Gay li).

Podemos concluir que los "viajes pintorescos" y los "viajes naturalistas" tienen difusas fronteras genéricas en la época, formando parte más bien de una misma experiencia ilustrada. El uso de personas y animales es en efecto un ornamento necesario. Más que un elemento etnográfico, estamos hablando de un elemento estético.

El estudio topográfico tampoco es el enfoque dado a estos paisajes, elemento más cerca de estar representado en las secciones, panoramas, perfiles y el mapa incluidos al final la obra. Las vistas de Philippi tienen otro fin representativo, relacionado con formas de vida humana, más que elementos geográficos. Resulta interesante observar y comparar estas vistas con las del *Atlas* de Amado Pissis (1875). En esta obra, las láminas incluidas son estudios geológicos precisos, y salta a la luz la diferencia fundamental con las realizadas por Philippi. De hecho, en el *Atlas* de Pissis los elementos humanos y animales son mínimos. Sus imágenes pretenden señalar enclaves mineros y su topografía exacta.



Chañarcillo (1875). Amado Pissis.

Los cerros de Bandurrias en el Desierto de Atacama (1875). Amado Pissis.

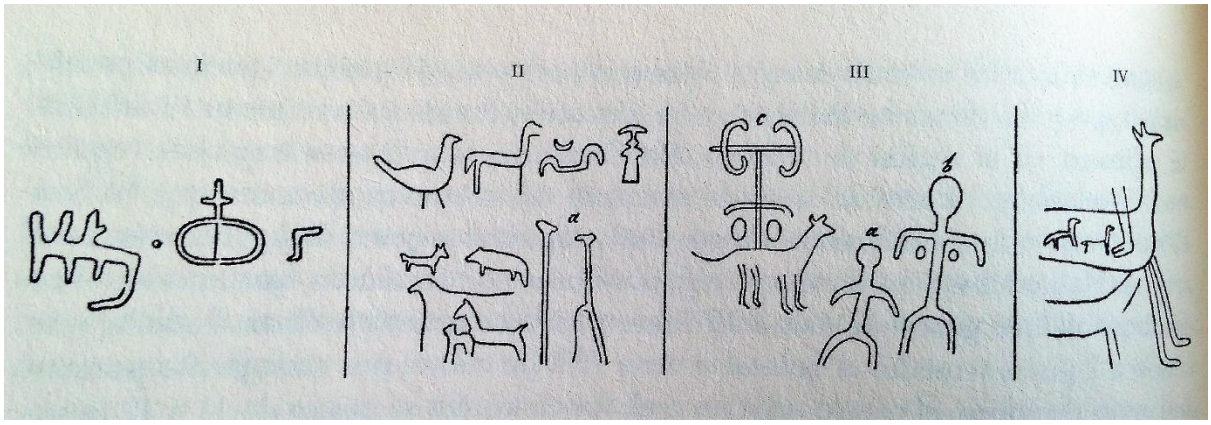
Asimismo, la representación de elementos culturales y humanos en el *Viaje al desierto de Atacama* refleja la necesidad estética de romper la monotonía atribuida al paisaje desértico. Así lo observa Manuel Vicuña en relación a diversos relatos sobre el despoblado: "En general, quienes recorrieron el desierto en el curso del siglo XIX, repitieron con insistencia, a veces en forma implícita y en otras ocasiones explícitamente, estos pensamientos: nada altera la monotonía del desierto de Atacama, salvo el andar de los viajeros" (64). Por monotonía entendemos la visión de paisaje eurocéntrica del viajero que ve todo de manera homogénea, un desierto muerto y vacío. Cuenta Philippi: "En algunos puntos, los escollos y la reventazón forman puntos de vista pintorescos, pero en general el camino es muy monótono" (2008, 31). En este sentido, se genera una monotonía estética que es necesario quebrar para poder componer

una imagen pintoresca: seleccionar puertos, cerros, pueblos, campamentos, habitantes y viajeros, de modo de agregar contenido reconocible, relieve e identidad. El mismo Humboldt le había aconsejado a Rugendas no visitar Chile, pues no obtendría allí paisajes americanos dignos de pintar, es decir, paisajes pintorescos. La monotonía del desierto es la que Philippi debe romper buscando motivos pintorescos que le den relieve y vida. ¿Cuáles son los "puntos de vista pintorescos" que Philippi elige representar? La respuesta: aquellos donde hay poblados y personas, cerros, relieve y textura en medio de lo plano del paisaje.

En síntesis, Philippi dibuja principalmente asentamientos humanos, y no elementos de historia natural, como podría esperarse de un informe científico realizado por un naturalista y director de un museo. Estos elementos quedarán representados en algunas láminas botánicas, zoológicas y de conchas marinas, exclusivamente, dejando de lado otros elementos históricamente importantes y, por cierto, muy destacados en el relato textual del viaje. De la misma forma, elementos que demostrarían la modernidad y el progreso de la zona, como el tren recién construido, el interior de alguna mina descubierta, o las imprescindibles máquinas de destilación de agua de mar, no son representados visualmente. Philippi excluye de las representaciones visuales elementos de historia natural considerablemente excepcionales de ese territorio, sobre los que escribe abundantemente en el relato. Entre ellos destacan los monumentales esqueletos de ballena que el científico encuentra numerosas veces, y que describe con profusión, además del fenómeno del desierto florido y las lagunas de sal. Asimismo, omite otros elementos de historia natural de carácter antropológico, como los montones de piedras llamados "apachetas" y los dibujos rupestres de origen indígena, ampliamente descritos y discutidos en el texto. Estos últimos son dibujados de forma muy sencilla y menor dentro de las mismas páginas del relato. La descripción es la siguiente:

> Volviendo al día siguiente para Atacama, dejamos el valle principal y caminamos algunas leguas en la altura de la ribera oriental, para tener una vista

de los cerros altos situados al oriente, pero no se veía mucho más que desde el pueblo mismo. En este camino pude examinar la corriente traquítica descrita más arriba, en toda su extensión y grandeza. Habiendo entrado en un sendero muy trillado que venía del pueblecito de Machuca, encontramos al lado occidental del camino, en latraquita, una pared perpendicular de casi 6 pies de alto, lisa, en parte trabajada artificialmente y enteramente cubierta, en la extensión de 100 pasos por lo menos, de figuras, por lo que el camino se llama Camino de las Pintadas. No son otra cosa que las perfiladuras grabadas en la piedra y representan principalmente guanacos de todos los tamaños, uno encima y aun uno dentro de otro, pero se distinguen también perros, zorras, serpientes y pájaros. Las figuras de hombres son raras y no están bien dibujadas. Creo al menos que la fig. a en III, debe representar un hombre y la fig. b una mujer. A menudo los perfiles de una figura cruzan los de otra, como se ve en IV. Los guanacos están mejor hechos: en el N° IV se distinguen bien sus dos dedos. Algunas figuras me parecen jeroglifos, por ejemplo, las de N° I; las dos figuras en forma de bastón, a en N° II; la fig. c en N° III. Se cree generalmente que esas figuras están hechas en el tiempo de los incas, antes de la llegada de los españoles, ¿pero con qué objeto? Los contornos a la distancia de varias leguas son un desierto horrible, sin un vestigio de vegetación ni sin habitación humana. Nadie alisará una pared de peñasco y en tanta extensión, y grabará en ella muchos centenares de figuras, sólo para pasar el tiempo (2008, 82-83).



Philippi sin duda desconoce todo aspecto de la cultura nómade de los habitantes del desierto, quienes utilizaban rutas de intercambio comercial entre la costa y el altiplano y cuyos modos de subsistencia estaban adaptados a las condiciones del desierto. Una breve mirada a los modos de vida de estos grupos humanos que transitaban a través de este "desierto horrible, sin un vestigio de vegetación ni habitación humana", como lo describe Philippi, nos pude dar una idea de cómo la mirada del naturalista le pertenece a él y no al territorio, creando un paisaje. Carole Sinclaire en el artículo "La vida cotidiana de los pescadores de la niebla" (2008), al estudiar a los pescadores costeros, comenta que:

> La movilidad de las poblaciones pescadoras a lo largo de la costa o hacia el interior de los valles, quebradas y oasis del Norte Grande, fomentó la interacción entre ellas y con los pueblos agroganaderos del interior que, con el tiempo, se fueron instalando en el litoral. Los primeros contactos se iniciaron hace unos nueve mil años, cuando los Recolectores Marítimos comenzaron a compartir los mismos espacios y recursos litorales con las bandas de cazadores que estacionalmente bajaban desde la puna. Hacia el final del período prehispánico algunos enclaves en zonas como Arica, Pisagua, la desembocadura del río Loa, Cobija y el área de Taltal, se convirtieron en lugares de encuentro, muchas veces de carácter multiétnico. Este continuo contacto incluyó el intercambio de

> recursos específicos de cada ambiente, pero también el tráfico de bienes manufacturados en el interior, como vasijas de cerámica y textiles, que en manos de las poblaciones costeras circularon a grandes distancias. Esto ocurrió muy probablemente por un valor especial asignado a dichos objetos, el que determinó que habitualmente formaran parte del ajuar funerario de los pescadores (Sinclaire 49).

Un territorio puede albergar muchos paisajes diferentes. Un lugar de alto valor cultural y religioso puede ser al mismo tiempo una piedra sin significado alguno. Para Philippi, estas figuras pintadas en la roca no tienen sentido en la mitad de un desierto inhabitable. La ausencia de ruinas de algún tipo de poblado significa para él la ausencia de habitantes y de historia. Las figuras grabadas en la piedra, signos claros de prácticas culturales complejas, no son analizadas más allá de ese breve comentario, demostrando una selección muy específica de lo que el autor elige ver y lo que deja afuera en su visión de paisaje.

José Berenguer en su artículo "La costa: un lugar para imaginar" (2008) señala respecto a figuras de animales pintadas, como las figuras de cetáceos, peces y guanacos hallados en el sitio arqueológico "Quebrada del Médano" que:

> en efecto, el yacimiento pictográfico de la quebrada de El Médano ha sido interpretado como un inmenso santuario de arte votivo en pro de la buena pesca y sobre todo de la caza feliz de grandes animales marinos y de guanacos. Algo así como un lugar adonde se regresaba una y otra vez para pintar lo que el grupo más deseaba. De hecho, el tema del cetáceo arrastrado por balsas se encuentra repetido más de trescientas veces en la quebrada. Otro tanto ocurre con el de la caza de guanacos, que se reitera en muchas ocasiones. La acumulación de estas imágenes a lo largo de varias generaciones y la efectividad mágico-religiosa de estos ritos rupestres, probablemente fue consagrando a la quebrada como un

> espacio privilegiado para los "contratos" entre los hombres y las divinidades que controlaban la disponibilidad de recursos importantes para el sustento del grupo. Puesto que la enorme mayoría de las escenas de balseros los muestra arrastrando a sus presas quebrada abajo, tal parece que los pintores necesitaban subir al desierto para "capturarlas". Un desierto que es el paradigma de la aridez, pero donde cada 11 a 30 años llueve copiosamente, se llena de flores y las aguas bajan en aluvión por la quebrada. Generalmente, los paneles se concentran en los varios escalones o saltos que hay en el curso de la vaguada, sugiriendo que la actividad votiva tenía que ver con una relación simbólica entre imágenes marinas y cascadas producidas por estos episódicos torrentes (59).

Berenguer entrega así una interpretación que considera prácticas culturales de largo alcance en el tiempo (al menos prácticas que suceden en lapsos de hasta 30 años entre lluvia y lluvia) validando de esa manera una historia de los habitantes de la costa cuyos tiempos no pueden ser vistos por un viajero que va de paso, o de un estudio científico que considera datos de un solo momento en el tiempo. Asimismo, Berenguer considera las relaciones interculturales de la zona que otorgan sentidos que se le escapan a un viajero occidental en busca de factores de progreso:

> Las pictografías jalonan una de las rutas por las cuales los habitantes de la costa incursionaban hacia el desierto para cazar guanacos y conseguir materias primas para sus herramientas líticas. En estos recorridos muchas veces se cruzaban con viajeros procedentes de los oasis del interior, que bajaban a la costa en sus expediciones de intercambio o que mantenían enclaves estables en Taltal para explotar valiosos recursos mineros (61).

La perspectiva eurocéntrica del naturalista sobre el paisaje está pues mediada culturalmente para ver y no ver aspectos que para otros pueden ser fundamentales. Así, los dibujos rupestres carecen de significado para bajo una mirada eurocéntrica o, más bien, significan el sin sentido total que caracteriza al desierto, su fealdad, inutilidad, lo absurdo y ridículo del territorio y sus habitantes.

Volviendo al *Viaje al desierto de Atacama*, al referirse a las "apachetas", piedras sobrepuestas una sobre la otra formando un promontorio, sorprende la larga descripción verbal de este fenómeno etnográfico y su omisión como representación visual. Dice Philippi:

> Aquí encontré, por primera vez en el portezuelo, uno de estos montones de piedras hechos por la mano del hombre, una apacheta o apachecta, como los hallé, enseguida, en todos los lugares análogos. Era, según parece, una costumbre general en todo el reino de los incas que cada viajero que llegaba a un portezuelo pusiera en él una piedra hasta formarse un montón. Esta costumbre se ha conservado en muchas partes, y en Bolivia ponen con frecuencia cruces de palo en estas apachetas. Darwin observó cerca de Montevideo, en la sierra de las Ánimas, montones parecidos, que según la opinión de los montevideanos deben su origen a los indios antiguos. Montones semejantes se ven en los cerros del principado de Gales, en Inglaterra. Es muy singular que esta costumbre se halle en lugares tan distintos. Los que mascan coca escupen siempre sobre estas apachetas como sobre las piedras grandes aisladas que encuentran, lo que produce manchas verdes, cuyo origen no pude explicarme por mucho tiempo (2008, 26).

Tanto los dibujos rupestres como las piedras sobrepuestas son marcas culturales de poblaciones prehispánicas que bajo la mirada de Philippi son incomprensibles, pues la vida humana es inimaginable en un territorio de estas características. Los pocos restos visibles de

pueblos que son nómades y no dejan rastros de su paso son totalmente ajenos para quien busca un solo modo cultural de civilización. Un tipo de casa, un tipo de alimentación, un tipo de vegetación que excluye cualquier otra:

> Estas esculturas y las numerosas ruinas de casas y pircas, situadas en lugares absolutamente desiertos y sin agua, son un fenómeno muy singular y, sin embargo, muy frecuente (Philippi 2008, 82).

Por otra parte, dentro del contexto pictórico, Philippi tampoco incluye retratos específicos de personajes del lugar ni tampoco de la elite local, como pudieron haber sido Teresita Gallo, gobernadores o dueños de minas o haciendas, así como retratos de habitantes del pueblo Chango, Atacameño, otros miembros de la expedición, etc. A diferencia de Carl Alexander Simon en Chiloé, por ejemplo, Philippi no busca especificidad, ni tampoco una imitación cabal de lo visto, sino más bien un resumen de lo que se quiere destacar y mostrar. Se reitera así la escuela de Humboldt y el pintoresco:

> Al observar la apropiación de la categoría de lo pintoresco que llevaron a cabo los artistas europeos en América, verificamos que la geografía física de Humboldt fue la disciplina que proporcionó una nueva forma de concebir el modelo. Los arquetipos son concebidos como una tipología del paisaje. A partir de una contemplación atenta, por vía inductiva, el viajero debe llegar a comprender el tipo de paisaje con el que se ve confrontado, según las instrucciones del autor del *Essai sur le géographie des plantes*. Una vez que lo identifica y se compenetra con su sistema, podrá reelaborarlo y componerlo libremente, deduciendo de la coherencia ya interiorizada de ese ambiente, todo aquello que le es propio (Diener 295).

En este sentido, el elemento "etnográfico" propiamente tal en el *Viaje al desierto de Atacama* es más bien un elemento estético en las láminas, en donde la representación indígena

es un adorno, parte integrante del "paisaje pintoresco" como elemento que le otorga vida al conjunto: un elemento de la composición. Esto queda más claro al considerar, como hacíamos, que las figuras humanas incluidas en las láminas no representan sujetos específicos, sino "tipos locales" dibujados en base a otros "tipos" de otras "localidades". Philippi tampoco describe visualmente en sus láminas en detalle la vestimenta de un minero, los vestidos de las mujeres, etc., algo que si realiza en el relato escrito. El valor generalizador es lo que prima:

> Lo que el artista viajero procura en América también tiene connotaciones ideales o, al menos, intenta encontrar imágenes con un valor generalizador: un paisaje que resuma las singularidades de la fisonomía regional, individuos representativos de determinada sociedad, manifestaciones emblemáticas de su historia y de su cultura material, en fin, todo lo que permita construir una identificación típica de un país o una región (Diener 296).

Es interesante notar que este tipo de retratos de personajes específicos, es decir, de personas reales de la época, sí se encuentran en el *Atlas* de Claude Gay. Sin embargo, es más bien Gay el que se sale del modelo al incluir ese tipo de imágenes, pues él mismo decidió incluirlas únicamente con fines de conseguir financiamiento para desarrollar su obra, y no con fines "científicos", siendo de hecho el incluirlas "contrario a sus intereses", como explica Rafael Sagredo. ¿Qué criterios explican esta selección de imágenes a representar? Como veíamos, es el elemento humano el que entrega el carácter pintoresco en las "vistas" de Philippi.

Por otra parte, la ilustración botánica tiene por fin principal crear imágenes que permitan identificar un espécimen, por lo que no se trata de un dibujo realista. Más bien se representa diseccionado por partes, como un "pliego de herbario", y no como si estuviera viva en su medio natural. El criterio de selección de rasgos a destacar es de gran importancia aquí, dado el grado de detalles del dibujo. A grandes rasgos, las láminas de las ilustraciones científicas botánicas y

zoológicas incluidas en la serie presentada en el *Viaje al desierto de Atacama* pueden describirse de la siguiente manera, en orden de aparición.

Las primeras dos láminas ilustran moluscos petrificados con un alto grado de detalles. En la lámina I, dos de ellos parecen ser también puntas de flecha o lanza de fabricación local. La distribución de los objetos en la lámina es sobria y no es especialmente diversa en la cantidad de especímenes que muestra. Cada uno de ellos, más bien, está dibujado desde diferentes puntos de vista: por diferentes lados, desde arriba, abajo, etc. El dibujante quiere mostrar una imagen completa de cada objeto colectado, también realizando ampliaciones de la proporción de fragmentos de ciertos ejemplares en algunos casos.

Las siguientes son láminas zoológicas. La lámina III muestra una especie de roedor, *Ctenomys fulvus Ph*., el cuál aparece de perfil en la lámina ocupando la mayor parte de la página. El animal está aislado de cualquier situación ambiental que le dé un contexto, apareciendo dibujado en una lámina en blanco. Está pintado con acuarela en gris y café y dibujado en tinta. La lámina IV muestra otras dos especies de roedores, *Ctenomys atacamensis Ph*., y *Mus capito Ph*., es decir, tres especies nuevas para la ciencia descritas por primera vez por el científico. Estos dos últimos están coloreados de gris y café, en una mezcla de acuarela y dibujo a tinta.

La siguiente lámina zoológica (lámina V) está dedicada por completo al ave *Upucerthia Atacamensis*, en tinta y acuarela de colores blanco, gris, café, negro y rojo. Su disposición abarca toda la página, aislando al espécimen de su hábitat. Diferente es el caso de la lámina VI, con dos *Phoenicopterus andinus Ph*., la "Parrina de Atacama", dispuestas en un paisaje desértico que muestra algunas hierbas indeterminadas y cerros en el fondo. Las parinas no están en una laguna, donde suelen estar. Están coloreadas con rosado, gris y café y cada una está dibujada desde perspectivas diferentes de modo de obtener una visión más completa de ellas.

La parina fue descrita por primera vez por Rudolph Philippi y en la siguiente lámina se dedica a comparar esta ave de forma más detallada con otra similar, *Phoenicopterus ignipalliatus*, para poder identificar así mejor a la nueva especie. En la lámina están dibujadas las cabezas y picos de ambas aves de perfil y de frente, quedando claras las diferencias en forma y color entre ambas variedades. Al centro de la lámina se muestran pequeños detalles óseos de *Mus capito Ph*., y aparentemente también de su cráneo.

La lámina zoológica número VI muestra dibujos detallados de tres variedades de lagartijas con gran detalle: *Helocephalus nigriceps*, *Proctotretus bisignatus* y *Proctotretus pallidus*. Cada una aparece dibujada de perfil y a su lado detalles de la forma y distribución de las escamas de cada una. Las tres están coloreadas con negro, café y gris con acuarela.

La lámina número VII presenta veintidós figuras de conchas de moluscos de diferentes formas y colores, dispuestas en filas horizontales sobre la hoja. En general, estas destacan en el conjunto de láminas por su grado de realismo y belleza.

La flora de Atacama se muestra en seis láminas con dibujos a lápiz sin colorear. En la lámina VIII podemos observar seis especies con su disposición general, semillas, vainas, cortes transversales y disecciones de inflorescencias. La lámina IX muestra también de forma muy sobria y directa dos especies de las que podemos ver detalles de semillas y cortes transversales de flores y órganos internos. Lo mismo ocurre en el resto de las láminas en las cuáles se describen estos nuevos especímenes de flora para la ciencia, cada uno con un nombre científico que termina en “Philippi”.

En general, podemos observar que todas las láminas fueron preparadas por Philippi en su gabinete en el museo de forma posterior al viaje y no al aire libre observando individuos vivos. Los especímenes zoológicos están dispuestos en las láminas como estarían dispuestos en un taburete de exposición en el museo, y la flora se muestra prensada como en una lámina de un herbario.

Lámina I

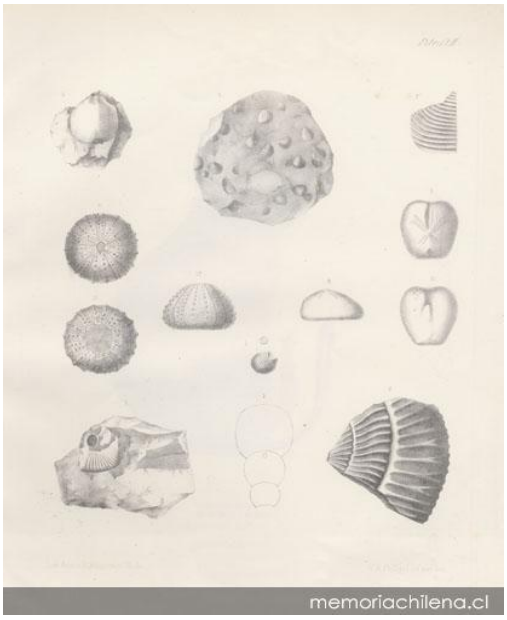


Lámina II.

Lámina III

Lámina IV

Lámina V

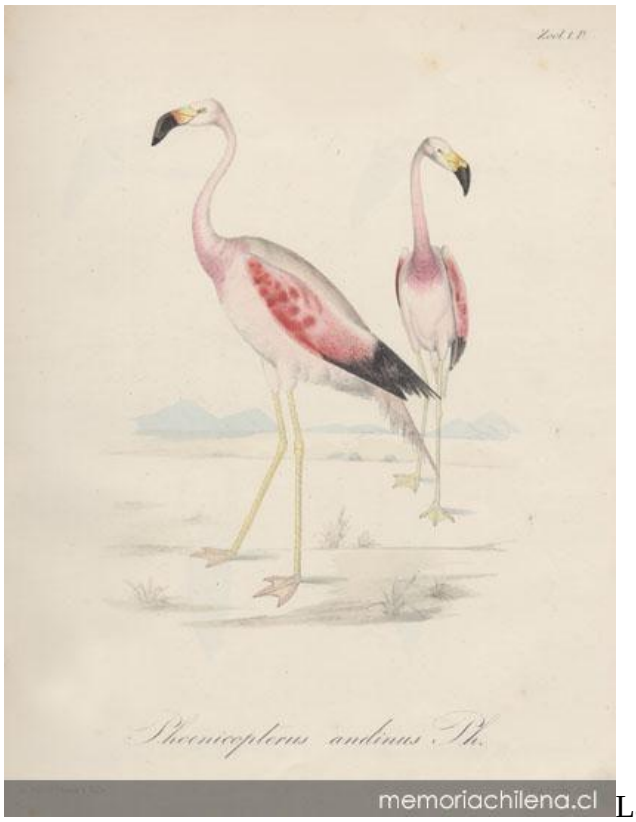


Lámina VI

Lámina VII

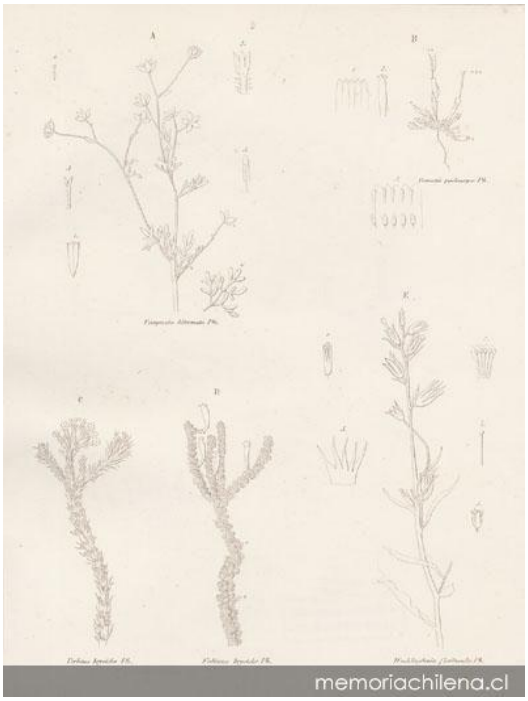


Lámina VIII

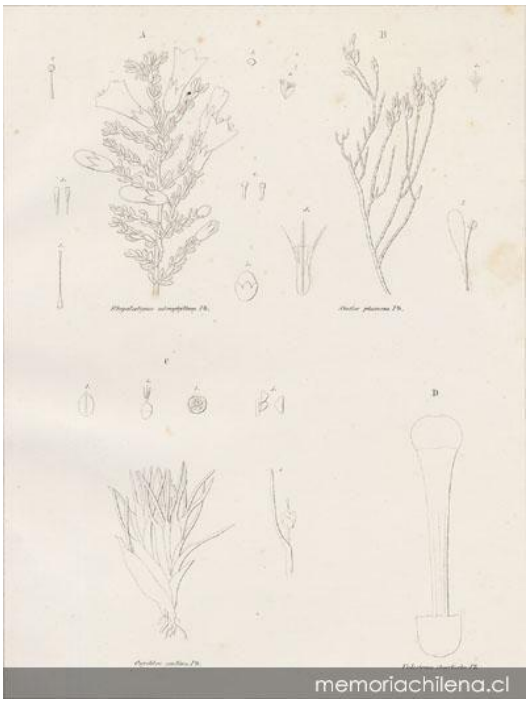


Lámina IX

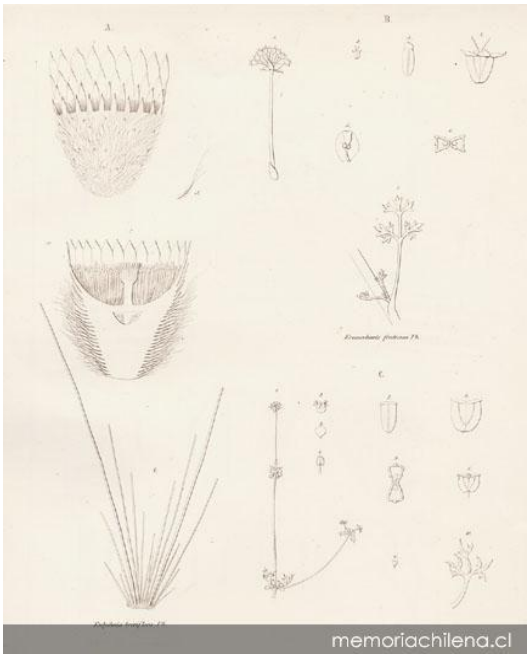


Lámina X

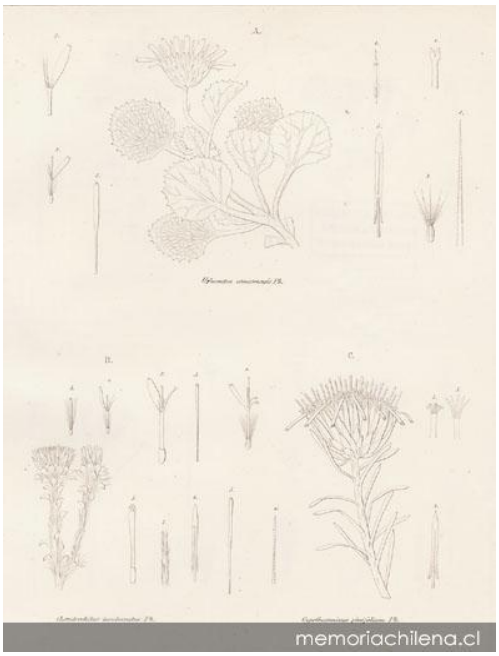


Lámina XI

Lámina XII

Desde el punto de vista de la negatividad con que Philippi juzga el paisaje debido a su escasa diversidad biológica, llama la atención la poca importancia que da al fenómeno del desierto florido en la región. Una posible explicación es que Philippi no tiene noción del paisaje sin este elemento estacional (que tiene interés tanto pintoresco como botánico) y por tanto no puede hacer una comparación entre un paisaje con este elemento y otro sin él. Y aun cuando hoy se considere impresionante este fenómeno, que ciertamente cambia de forma drástica la percepción del paisaje nortino, aún en su mejor momento este paisaje difiere de forma radical de, por ejemplo, el bosque templado lluvioso valdiviano, que hemos considerado antes como el punto de referencia paisajístico en Chile para Philippi. El naturalista sólo anota de forma breve:

> Un gran número de plantas bajas crecían en esta arena aridísima y alegraban la vista con sus flores doradas, azules y coloradas; pero en vano buscaba el ojo algún arbusto, algún árbol o algún vestigio de industria humana (…) La vegetación no es siempre tan rica; me aseguraron que era una consecuencia de la abundancia de lluvias que se había experimentado este año en Copiapó, pues habían tenido tres aguaceros, uno muy grande y dos menores. En otros años cae a veces un solo chubasco (2008, 14).

A pesar de considerar esta vegetación como "rica" y de saber que era inusual para este lugar, Philippi no se detiene a estudiar este fenómeno o valorarlo estéticamente. En sus vistas de paisaje no dedica ninguna imagen a un paisaje florido, a algún cerro cubierto de colores. Mas bien todas dan cuenta de un lugar seco y árido. Las láminas botánicas, a su vez, no destacan por su belleza o excepcionalidad. Ninguna de ellas está coloreada. Tal vez, como estrategia retórica, Philippi realiza esta operación de invisibilización para hacer aún mayor hincapié en la aridez e inhabitabilidad de la región, discurso que podría verse cuestionado, tal vez, si daba cuenta de esta diversidad y abundancia botánica ocasional.

En cuanto a la selección de los especímenes naturales para representar en las láminas que forman parte de la obra, también inciden factores prácticos de recolección y conservación de los animales y plantas. Es decir, además de cuestiones retóricas, ideológicas o paisajísticas, importan cuestiones prácticas que tienen que ver con la expedición misma, las capacidades físicas de los miembros del equipo, los medios e instrumentos disponibles para trabajar, así como posteriormente el trabajo museológico de clasificación y conservación. Pistas de todo esto las podemos encontrar en el texto, en donde se explica en ocasiones las circunstancias de cada lámina incluida (o no) en la obra. Uno de los criterios reconocibles para incluir alguna ilustración tiene relación con haber logrado conseguir el espécimen en cuestión durante la expedición y tenerlo disponible para su estudio y dibujo mucho tiempo después, de regreso en el museo. Cuando esto sucede, se dibuja al individuo y se describen más minuciosamente sus colores, dimensiones y lugar donde fue hallado. Para esto, ha debido ser conversado y mantenido en óptimas condiciones. Sin embargo, este criterio no explica la totalidad de las imágenes incluidas o excluidas.

El guanaco, por ejemplo, que es hallado frecuentemente durante el viaje, aparece únicamente en la lámina de perfiles de montañas (lámina XIII) llamada “Panorama de Río Frío”. Allí se le ve a lo lejos, como elemento decorativo del paisaje y no como una ilustración científica propiamente tal. Philippi considera que “Este animal no es abundante en el desierto, no he visto nunca más de ocho juntos, mientras que son mucho más numerosos en la cordillera de Santiago” (2008, 181). Con respecto a la vicuña, Philippi dice que “He visto estos bonitos animales una vez muy de cerca en el desierto, pero no tuve la suerte de obtener uno para el museo” (2008, 182). Sin decirlo explícitamente, se entiende que es por esta razón por la que no se ha incluido una ilustración científica que estudie a este animal.

Lámina XIII

Lo mismo ocurre con las aves, de las que solo se incluyen ilustraciones de dos especies:

> Siento sobremanera el ser breve con respecto a los pájaros que recogí. No estando las pieles muy bien preparadas y habiendo otro trabajo más urgente que hacer, fueron puestas a un lado, y cuando las pedí para examinarlas, una buena parte de ellas no se halló. Debo, por consiguiente, mencionar una que otra especie de memoria (2008, 183).

Algunos ejemplos son el "picaflor de cordillera", a la cual Philippi califica como la especie "más hermosa de los picaflores de Chile" (2008, 183), pero que sin embargo no aparece ilustrado. En cambio, tratándose de la parina o "Parrihuana" de Atacama, coincide su larga descripción textual y su estudio comparativo mediante dos láminas coloreadas. Philippi quiere diferenciar esta variedad del flamenco de todas las otras que se encuentran en Chile, por lo que se detiene en sus análisis para hacer clara esta diferencia.

En algunos casos el naturalista se excusa de la falta de ciertas descripciones visuales, como, por ejemplo, de los anfibios: "Casi en todas las aguas de la costa se halla un pequeño sapito enteramente negro (…) Los ejemplares se me han perdido antes que de [sic] pudiese concluir el dibujo y la descripción" (2008, 192). Las razones técnicas abundan: pérdida de especímenes, inoperancia del equipo o falta de materiales, como para los peces: "No he podido recoger peces por falta de alcohol" (2008, 192), o crustáceos: "Los crustáceos mayores que

recogí desecados se me han perdido, junto con una porción de caracoles, de modo que puedo sólo indicar un número muy corto de animales de esta clase como habitantes del desierto y de su litoral" (2008, 192).

Por otra parte, la aparente pobreza y despoblamiento del desierto afectan no solo a la especie humana, sino también a la vegetal y animal. Esta "monotonía" y "ausencia" también indican una falta de interés científico en la flora y fauna local, que no necesitaría entonces una gran cantidad de ilustraciones descriptivas:

> Cuatro puntos me parece que merecen principalmente la atención. En primer lugar, la falta total de moluscos en el interior del desierto, a excepción de la laguna de Atacama, cuyas orillas alimentan una succinea y una hydrobia; en segundo lugar, la pobreza de la costa en especies distintas, comparándola con Europa y principalmente con el Mediterráneo; en tercer lugar, la falta casi total de pequeñas conchas que son tan numerosas en Europa, por ejemplo, de las rissoas, truncatellas, eulimas, odontostomas, lacunas, mangilias, etc. y en cuarto lugar, la gran extensión en que se hallan las mismas especies, siendo que la mayor parte de ellas se encuentra desde Perú hasta las islas de Chonos (2008, 218).

En síntesis, la ausencia, la falta de variedad, la falta de especies europeas y la homogeneidad en grandes extensiones del territorio son razones suficientes para considerar que la flora y fauna no son grandes temas de estudio para un naturalista experto en conchiliología y botánica (que es el caso de Rudolph Philippi) en comparación con el caso de Europa y el Mediterráneo. Destaca la mayor cantidad de ilustraciones botánicas respecto a las zoológicas, probablemente por su mayor facilidad de conservación, a la que le siguen los moluscos, más fáciles de conservar en comparación con aves, mamíferos, reptiles y anfibios. Por otra parte, la falta de representaciones gráficas de otros elementos del paisaje, antes mencionados, y la

presencia de una acotada lista de especímenes naturales que sí han sido seleccionados para ilustrar, pudo también tener razones editoriales que desconocemos.

En el caso de las secciones, así como de los perfiles y mapas, son más evidentes las complejas convenciones visuales de la disciplina que deben ser aprendidas para ser utilizadas y comprendidas al observarlas[65]. Su uso ya era habitual desde 1830, cuando la geología ya se estaba convirtiendo en una disciplina autoreflexiva. Según Martin Rudwick, a partir de esta fecha puede asegurarse que sus convenciones implícitas eran ampliamente aceptadas y comprendidas tanto por geólogos como por una audiencia aficionada más amplia.

La lámina IV de "panoramas" o "perfiles", incorporada en el libro a modo de cuadernillo desplegable, dispone tres perfiles cordilleranos en los que marca cumbres representativas como hitos reconocibles del paisaje, observadas a la distancia desde un punto de vista fijo. Los tres perfiles dan cuenta de un paisaje de amplias planicies, los que, sin embargo, poseen el relieve que los cerros entregan al horizonte.

Lámina IV

[65] En lo concerniente a la geología se sigue a Martin Rudwick.

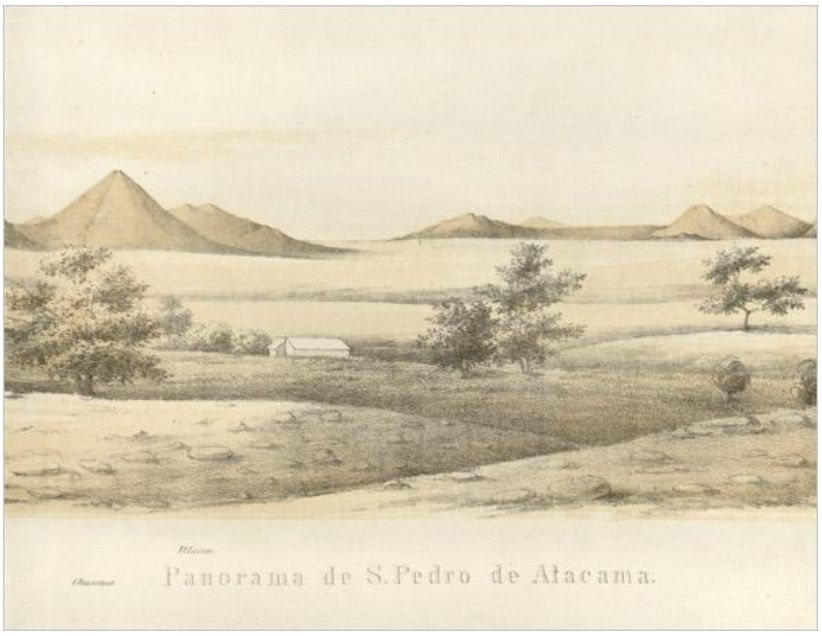


Lámina XV

El caso de los perfiles de montañas está vinculado con el desarrollo de la geología, y al mismo tiempo, se relaciona con la predilección romántica por la representación de las montañas. Los perfiles, dice Catalina Valdés, son:

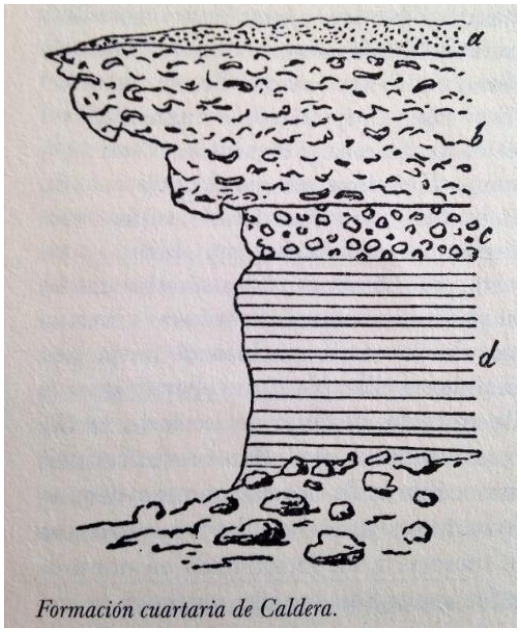
> (…) un género en sí mismo en Europa, sobre todo aquellas que describían la forma de los Alpes. Estos perfiles geográficos heredan los principios naturalistas de Humboldt y representan lo que el pintor romántico alemán Carl Gustav Carus denominaba fisiognomía. Se trata de imágenes que implican una noción de naturaleza compleja, en la que las formas que representan la superficie terrestre dan cuenta de dinámicas de escala diversa (geológica, mineralógica, biológica, climática, etc.). Con ello, además de transmitir una información concreta sobre las particularidades naturales de un lugar, delimitan ciertos hitos, ciertos puntos de referencia que -en la reiteración y el reconocimiento- pasan a conformar lugares comunes de identidad (2014, 96- 97).

En este sentido, los perfiles configuran imágenes nacionales, tal como indicaba Paulina Ahumada respecto de la representación de la Cordillera de los Andes en la zona central de Chile. Esta forma de presentar información científica mediante la imagen condensa los datos,

entregando transversalidad a la recepción del contenido y, de paso, entregando un paisaje reconocible para el espectador, en tanto la presencia de una cordillera en forma de muro constituye la imagen más reconocible de la identidad nacional de Chile. Dice Schaffner:

> Hacia el principio del siglo XIX, el desarrollo de sistemas de diagramas topográficos reemplazando las tablas estadísticas vuelven posible una nueva economía y operacionalidad de los signos; es decir, hacer visible, legible, transferible y almacenable el mayor volumen de datos con la menor cantidad posible de signos, en un espacio visual en el que se superponen las fórmulas, la escritura y las imágenes y desaparecen los tradicionales límites entre texto e imagen. Es el uso de dichas técnicas mediales, aplicadas tanto a la observación de la naturaleza como del Estado, lo que da lugar a un segundo "descubrimiento científico" de las Américas (128).

Ilustraciones geológicas en *Viaje al desierto de Atacama*:



Formación cuartaria de Caldera. Lámina XVI

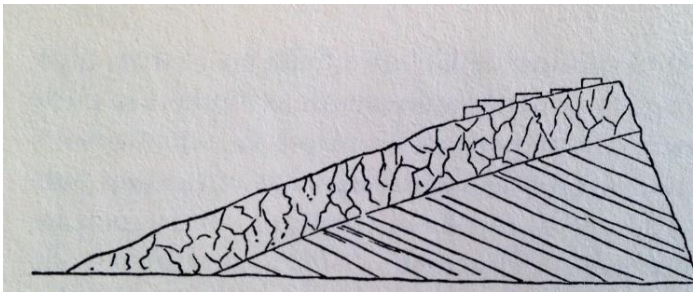


Lámina XVII

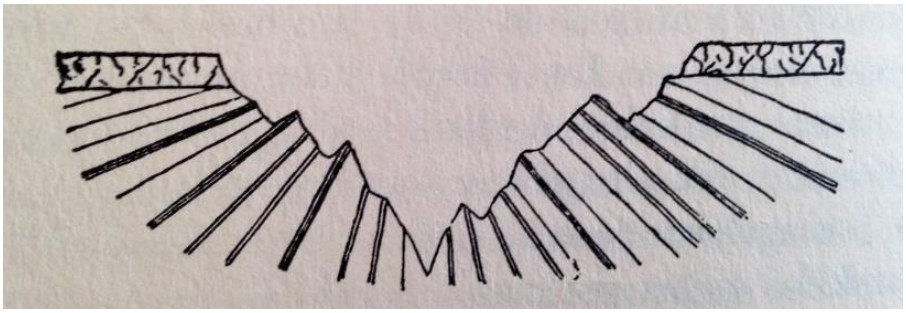


Lámina XVIII

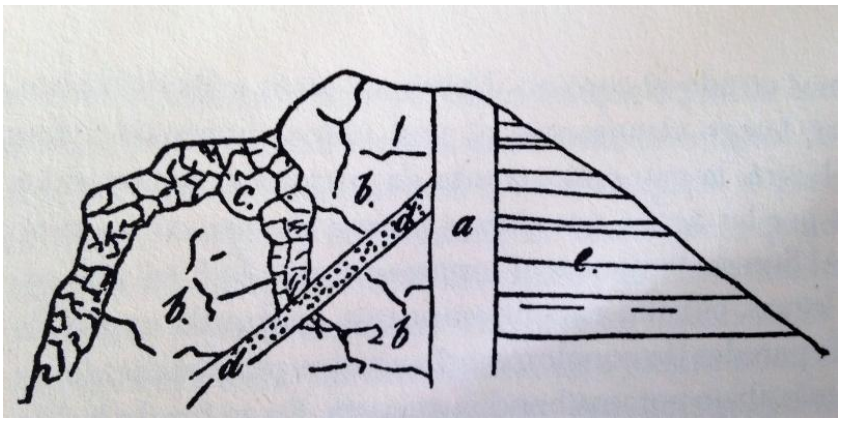


Lámina XIX

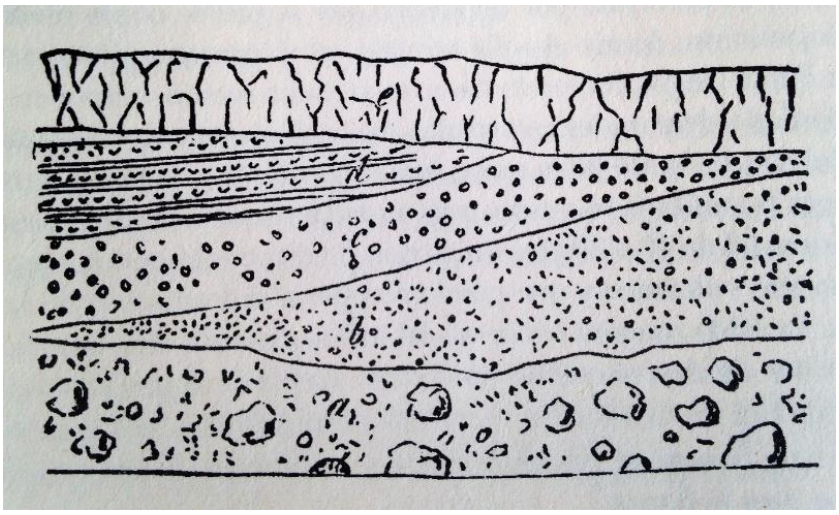


Lámina XX

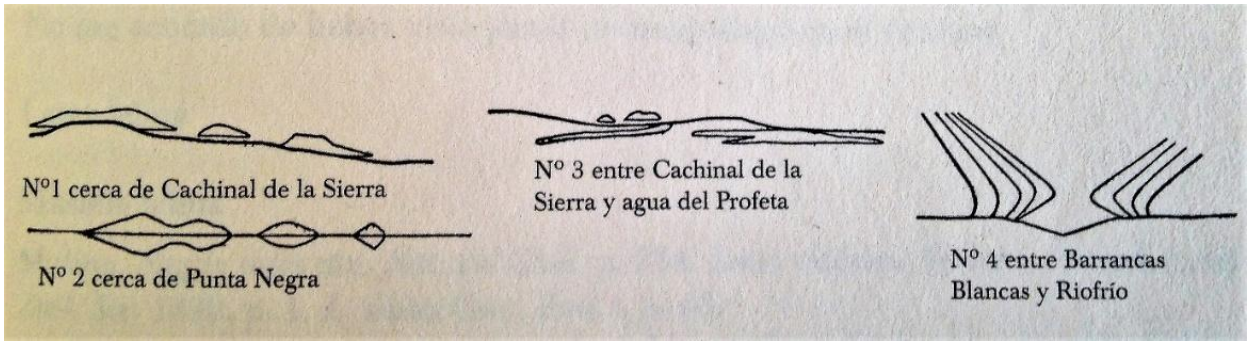


Lámina XXI

Es necesario vincular estos perfiles de montañas con su caracterización como motivo pictórico, científico y artístico privilegiado de la ciencia en la época, vinculado con el romanticismo. Como indica Diener, este motivo:

> tiene antecedentes bastante conocidos en la pintura dedicada a los Alpes. Desde las vistas del suizo Caspar Wolf, del último tercio del siglo XVIII, y que fueron ampliamente difundidas a través de colecciones de láminas llevadas al público por un editor de Basilea, los Alpes ganaron fama como paisajes con carácter primigenio, manifestaciones originales de la historia tectónica, que parecían poder contribuir a desvelar los misterios de la geología del planeta (301-302).

Asimismo, las montañas tienen en común con la construcción cultural del desierto la asociación judeocristiana con el ascenso espiritual, lugares en donde el asceta se retira para meditar. En este sentido, podemos vincular este aspecto a la construcción paisajística de Rudolph Philippi del desierto de Atacama, específicamente a la valoración del sacrificio, esfuerzo, carencias, soledad y sobrevivencia que destaca el viajero en su paso por el despoblado, y que a su vez forman parte de la retórica del colono.

Retomando las pautas de construcción del paisaje nacional estudiados por Paulina Ahumada, según las cuales la cordillera de los Andes fue instaurada como símbolo de la nación durante el siglo XIX, nos parece que, aun cuando la altura de la cordillera de los Andes desciende dramáticamente hacia el norte, Philippi selecciona estos referentes geográficos como otra estrategia estética para encontrar un punto en común con el paisaje de la zona central. Dice Ahumada que el cordón cordillerano de la Zona Central se convierte en un ícono nacional, potenciado por el poder político de forma directa. El "muro inmenso", tan representativo del modelo visual de Chile, también está presente en la región de Atacama en el paisaje visual de Philippi. El muro de la cordillera es reiteradamente utilizado para generar homogeneidad visual para la nación, como es en el caso de Pissis y Gay, según Paulina Ahumada:

> Los Andes, de Santiago y Valparaíso, aparecen así como un "muro inmenso", la expresión que usó Darwin (1834) al describir la cordillera vista desde Santiago y que se repetirá luego durante el siglo XX: Benjamín Subercaseux, por ejemplo,

> llama a la zona central "el país de la muralla de granito". Tanto en los mapas de Gay como en los perfiles de Pissis se distingue la intencionalidad de mostrar en forma clara y distintiva a los Andes, ya sea como un cordón blanco o como un muro que sirve para fijar la frontera, aun cuando en el detalle, los múltiples cordones muestran lo difícil que es establecer ese deslinde abstracto que es la raya de la frontera" (123).

Las cordilleras del norte, centro y sur de Chile podrán ser muy distintas entre sí, sin embargo, gracias a su representación "se mantiene la unidad imaginada dada por las delimitaciones inamovibles de la zona central: un valle entre la cordillera y el mar" (Ahumada 2012). El uso de fondos montañosos también en cada una de las vistas mantiene el mismo objetivo. Su representación es necesaria para darle un fondo común con la imagen ya aceptada del paisaje nacional, aquella nacida desde el centro y que extiende su imaginario hacia las fronteras del país. Las observaciones para la representación de la montaña son también aplicables para las representaciones del desierto:

> Las representaciones de esta múltiple dimensión de la montaña, así como de su rol en la delimitación del territorio, constituyen un paso necesario para construir la comunidad imaginada que es la nación, y da las claves para explicar el arraigo de este imaginario, mostrando la interacción entre visualidad y vivencia que actúa en la construcción del paisaje (Ahumada 2012).

Por lo demás, el mapa de Guillermo Döll, incluido en la obra de R. Philippi, está concebido según el nuevo orden norte-sur, que da continuidad al territorio de la nación en su totalidad, a diferencia del mapa que había presentado Claudio Gay y en general del sentido colonial de los mapas anteriores. Como explica Sagredo, mencionado por Ahumada en su artículo:

> el orden transversal corresponde al sentido de ocupación colonial, donde el acceso a las regiones estaba dado desde el puerto, para seguir luego el curso del valle, río arriba. Este mismo orden transversal, con el mar en la parte inferior y la cordillera en la superior de la lámina, es el del "mapamundi" de Guamán Poma o el del Reyno de Chile de Alonso de Ovalle. En el Altas de Gay el nuevo orden norte-sur es todavía precario. Se presenta más como proyecto que como realidad: el proyecto de dar unidad a la nación afirmada en la continuidad de la cordillera y el mar. Se trata de una orientación que da sustento a la continuidad material del territorio a través del camino central Norte-Sur; camino que es herencia del discontinuo Camino Real y que más tarde será el eje de desarrollo del ferrocarril y de la carretera Panamericana (120).

Al que igual que los perfiles y secciones, el mapa combina texto e imagen para entregar, de manera simple, información compleja: "Los diagramas y los mapas se convierten así en parte de una economía semiótica general que pretende hacerle llegar la mayor cantidad posible de información a la mayor cantidad posible de receptores, con la menor cantidad posible de signos" (Schaffner 140). El caso de los mapas destaca por su carácter de modelo prefigurador de la realidad (Anderson 2000), el cual "convence de la existencia objetiva de la nación, que *es* en tanto domina un territorio" (Silvestri, 2011, 17). En este sentido, la cartografía es una empresa patriótica y como tal tiene gran importancia en la guerra moderna, especialmente por el conocimiento del territorio a conquistar:

> El descubrimiento de América supuso un impulso a la geografía y la cartografía, que en pocos lustros experimentó un enorme desarrollo científico y técnico. Era necesario conocer y documentar los nuevos territorios y también los antiguos, para lo que se desarrollaron procedimientos geométricos de agrimensura, proyección y representación. La curiosidad por saber y la necesidad de defender

> ciudades y puertos, cobrar impuestos y asignar territorios trajo consigo una demanda creciente de planos, vistas y libros, así como de descripciones de tierras, costas, plantas, ciudades y costumbres, dando origen a una nueva técnica de representación, la corografía, cuyo cometido era la representación fiel de lugares particulares (Maderuelo 2005, 276).

El mapa del *Viaje al desierto de Atacama,* por su parte, quiere ser parte de una nueva república moderna y también de un discurso científico moderno. Sitúa al desierto como parte de una nación y territorio más grande, continuo, y afirma la idea de una nación que comienza en el desierto y acaba al fin del mundo.

> Es posible comparar el mapa de Philippi con el mapa anterior del francés Claudio Gay, que había sido contratado por el gobierno de Chile en 1840 para realizar una cartografía e historia de la joven nación, la que publicó entre 1844 y 1871 bajo el título Historia física y política de Chile. Rafael Sagredo ha estudiado el discurso presente en la obra del naturalista y ha planteado que nos encontramos ante una verdadera "historia oficial", considerándola una "empresa estatal" al servicio de la elite dirigente. Al contratar a Gay, el Estado requería de un mapa actualizado que le permitiera conocer mejor su territorio con miras a reconocer los recursos naturales de los que disponía y definir fronteras. Sin embargo, el mecenazgo tanto del estado como de particulares permeó profundamente su discurso, generando una cartografía, una historia y unas imágenes que aspiraban a legitimar el orden social y político existente. Su mapa fue el primero que se volvió un "logotipo del Estado-nación", volviéndose referencial especialmente para las elites, pero también para una mentalidad colectiva (Sagredo 2010, 228).

Observar el acercamiento de Claudio Gay al Desierto de Atacama mediante su vista de paisaje resulta ilustrador de la tesis de Sagredo. Como observa el historiador, Gay no puede

dejar de idealizar este espacio que hasta el momento había sido considerado un "despoblado" sin ningún recurso a explotar. En su visión servicial al Estado, elige darle en el gusto a las aspiraciones de las elites presentando al desierto como un paisaje agrícola, poblado de vegetación, de manera similar a los valles centrales del país. La minería es presentada como una empresa en auge, forjando el camino del progreso, acompañada de sembradíos y arboledas que abastecen a la población minera:

> Las figuras delineadas a partir de los paisajes y lugares propios del Norte Chico, como "Guanta", "Cogotí" y "Chalinga", muestran la conjunción de la actividad minera, tan característica de la zona, con la agrícola, circunscrita a los valles con disponibilidad de agua. Sin duda, y una vez más reflejando la mentalidad del país que le tocó conocer, Gay idealiza el paisaje agrícola al representar una vegetación y un ambiente más propio de los valles de la zona central que del árido y reseco suelo nortino. En todo caso, ahí están los mineros, los hornos de fundición y los trapiches, junto a los campos sembrados y las arboledas, todos en medio de cerros descubiertos de vegetación (Sagredo 2010, 228).

Esta representación visual del desierto puede compararse con el mapa presentado por Gay. En él, se ve un gran espacio vacío en el que no se observa ningún detalle a resaltar. Algunos puntos señalan las únicas poblaciones de la zona, que se encuentran en la costa. Hacia el interior, un espacio fantasmal por desconocido, diferente y marginal. Además, ninguna lámina de paisaje sobre el interior este territorio es incluida. Gay, en efecto, nunca exploró el interior del Desierto de Atacama, sino que solo realizó un reconocimiento desde la costa.

Al comparar el mapa de Philippi con el mapa con el de Gay, el primero revela el conocimiento de primera fuente del lugar, fruto de un viaje a pie por el interior, más allá de lo que se puede ver desde un barco en la costa, que fue la manera en que Gay visitó la zona. En la zona destacada, podemos ver en el mapa de Philippi un esbozo geológico y geográfico de la

zona, con nombres asociados a las localidades y ríos, lo cual sugiere que está habitado y que hay una historia que descubrir en la zona.

Fragmentos del *Mapa para la inteligencia de la historia Física y Política de Chile* (1854) de Claudio Gay (recortes y destacado realizados por mi).

Mapa que aparece en el *Viaje al desierto de Atacama* (1860) de Guillermo Döll (recortes y destacado realizados por mi).

Revisando estas dos representaciones del paisaje podemos ver cómo pueden crear un imaginario complejo, a veces paradójico, otorgando significados variables a un mismo

territorio. Sin embargo, ambos mapas contribuyen a crear un imaginario diverso y por consiguiente menos mítico, como el que prevaleció durante la colonia. El imaginario nacional del Desierto de Atacama comenzaba ya a perfilarse, por lo tanto, antes de la fecha mencionada por Manuel Vicuña, quién plantea que solo se incorporó al imaginario nacional con la explotación minera a partir de 1870. Un territorio con diversos paisajes que incidirán en la configuración de una nación, incorporándolo para bien o para mal, de forma compleja o condescendiente, a través de sus representaciones paisajísticas, a un imaginario geográfico y nacional en ciernes.

15. El desierto en el sur: comparaciones con representaciones de la pampa patagónica argentina.

A juicio de Catalina Valdés, resulta necesario realizar un ejercicio comparativo entre casos diferentes de representaciones de paisajes nacionales a fin de evitar descripciones de casos con "falsa excepcionalidad" (Valdés 2014). Siguiendo este camino comparativo, la representación que hemos revisado del desierto de Atacama tiene puntos interesantes de comparación con la construcción del espacio patagónico en Argentina, imaginado como un "desierto" en el sur.

La noción de "vacío" para pensar territorios geográficos tiene por fundamento presentar un territorio disponible para su apropiación por parte del Estado, así como su colonización económica y política sin obstáculos, pues lo vacío puede y debe llenarse en nombre del progreso y la expansión de la civilización por sobre la barbarie. En el caso de Atacama, hacia 1850 sus habitantes habían sido ya alguna vez incorporados al imperio incaico y posteriormente absorbidos de forma paulatina por las redes comerciales y mineras del norte del país, transformando su cultura y adquiriendo otras de manera desigual. Otro es el caso de la Patagonia argentina, en dónde el proceso llamado "Conquista del Desierto" es considerado hoy un

genocidio, entendiendo este como una operación deliberada de eliminación de un pueblo en su totalidad. En ambos casos, sin embargo, estamos hablando de la extinción de pueblos y culturas en nombre de la homogeneidad racial de la nación.

Ambos espacios tienen en común el desarrollo de guerras simultáneas en su territorio para la incorporación de espacios fronterizos en el año 1879: la "Guerra del Pacífico" y la "Conquista del Desierto". En ambas guerras estaba en juego el futuro económico de la nación que las élites imaginaron, y ambas guerras dieron como resultado la incorporación final de estos territorios fronterizos al mapa nacional.

Sin embargo, las construcciones del paisaje nacional darán diferentes resultados en cada país. Mientras en Chile el Valle Central y la Cordillera de los Andes fueron instaurados como los paisajes representativos de la nación, en Argentina fueron finalmente las pampas patagónicas las elegidas para representar la argentinidad. El desierto de Atacama permanecerá como un paisaje fronterizo y excéntrico respecto al perfil más agrario/agrícola del campo chileno y las vistas hacia la cordillera nevada de la zona central.

En su libro *El lugar común: Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata,* Graciela Silvestri estudia representaciones gráficas y también literarias de la *pampa* argentina y sus vínculos con la identidad de la nación. Los capítulos se articulan en torno a los conceptos de lo bello, lo pintoresco y lo sublime, tres categorías estéticas que describen las producciones artísticas entre el siglo XIX y XX. Silvestri hace un recorrido por la producción iconográfica en Argentina y al hacerlo recorre también la construcción de las pampas o el *desierto* como paisaje nacional. El inicio de la tradición iconográfica se produce con las estampas *Vista de Buenos Aires desde el río* y la *Vista de Buenos Aires desde el Sudeste* atribuidas a Fernando Brambilla, uno de los pintores de la expedición de Alessandro Malaspina realizada entre los años 1789 y 1794. Las láminas, "reproducidas de manera independiente, como ilustración de álbumes o libros científicos muy difundidos, constituyeron virtualmente las imágenes oficiales

de Buenos Aires en Europa hasta avanzado el siglo XIX, en esta condición las conocieron los porteños" (Silvestri 42).

Sin embargo, aunque de gran circulación, estos grabados no promovieron una escuela de tradición paisajística en el Río de la Plata. Según Silvestri, "La escasez de imágenes iconográficas rioplatenses ha sido destacada por los historiadores hasta convertirse en tópico, y no han podido revertirla los estudios actuales que han tenido que lidiar con este principio negativo, el de la *vacuidad visiva* del Plata, que parecía replicar la falta de interés de sus paisajes" (49). El concepto de *vacuidad visiva* es desarrollado por Silvestri indagando en los diferentes factores que inciden en esta construcción paisajística. Una de las razones es que este territorio "no convocaba la imaginación pintoresca" (49) y era necesario "edulcorarlo a través de un recurso conocido para otorgar variedad, grandiosidad y misterio a aquello que no lo tiene" (54). Fue Humboldt, por supuesto, quien dirigió esta interpretación de la pampa como un gran océano que ampara un sentimiento de infinito:

> Como testigo fiel, Humboldt no puede menos que reconocer aspectos del nuevo mundo que no pueden ser reducidos a la conclusa sensibilidad clásica: en particular, la desmesura. Ésta, en las reproducciones por él dirigidas, queda siempre atenuada por la meditada proporción, que es la forma en que la desmesura puede ser domesticada y conducida a la belleza. Pero la desmesura descaracterizada de los llanos (que asocia con las estepas rusas y describe en los llanos venezolanos) sólo encuentra comparaciones tópicas con el océano. Y la pampa es como un mar (66).

Johan Moritz Rugendas, el pintor de América favorito de Humboldt, encuentra en los motivos históricos la manera de otorgarle interés a las pampas que, de otro modo, tal como se lo había advertido ya Humboldt, no tenían para el modelo europeo interés artístico ni científico. Las series iconográficas de los álbumes de viajeros fueron el modelo para los primeros pintores

de paisaje locales, cuyas vistas o estampas recogían el modelo costumbrista pictórico además de las fuentes literarias. De esta manera, la representación de las pampas "se resume en los clisés de la pampa-desierto, la pastoral con vacas y parvas y la pampa-jardín" (201).

Por su parte, el canon literario nacional argentino tiene a la pampa como paisaje central. Domingo F. Sarmiento en *Facundo* (1845), obra literaria fundacional de la literatura argentina, escrita durante el exilio del autor en Chile, describe la pampa a partir de la comparación con el mar y la asocia también a lo plano de los mapas, a lo inmensamente vacío que encuentra el viajero en las tierras patagónicas que "esperan participar de la experiencia de la inmensidad vacua que había descripto Humboldt ante la gran dimensión de la llanura americana" (95). En *Facundo*, Sarmiento instala la idea de la "vacuidad visiva" conceptualizada por Silvestri, y la desmesura que convierte a las pampas en territorio salvaje, incomprensible, misterioso y terrible:

> Ahora yo pregunto –sostiene Sarmiento-: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver… no ver nada; ¿por qué cuando más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto (Sarmiento 2005, 73-74).

Este paisaje es representado por el viajero en el mapa y la imaginación como un espacio vacío, un espacio, sin embargo, disponible y lleno de posibilidades comerciales para el extranjero que lo observa. Para el habitante criollo local, por su parte, el *desierto* es asociado

con la presencia del indio, la cual amenaza la expansión de la ciudad y la civilización, y con todas las diferencias culturales que amenazan este modelo de progreso:

> La imagen del desierto también la cimienta el gaucho, el changador, el vago y malentretenido; la rústica producción ganadera, a la que no se observa localmente con ojos poéticos; la escasez de caminos y rutas de contacto, la ausencia de límites que pueda establecer la propiedad. En lugar de observar la campaña como tranquilo retiro, se la considera como área peligrosamente informe (73).

Así como en el caso de Chile hablábamos del roto, el personaje central de la literatura nacional argentina será el gaucho. Silvestri indica los hitos que constituyen la construcción de este personaje como símbolo de la nación argentina:

> La historiografía indicó algunas fechas como jalones de la construcción del gaucho 1872 (la publicación de la primera parte del Martin Fierro), 1913 (las conferencias de Lugones que instalan el poema de Hernández como poema nacional); 1939 (la instauración del día de la tradición el 10 de noviembre, el día del nacimiento de Hernández) (197).

La retórica de la pampa-desierto construida en clave literaria fue utilizada como historia oficial que servía de base para la pintura de paisaje con motivos históricos. En el proceso de construir una imagen nacional, la pampa como desierto fue construida primero en clave pintoresca, luego en una versión "sublime romántica-literaria" avanzado el siglo XIX, y decantando en el siglo XX hacia el "sublime extensivo y sereno" (242-243). Según Silvestri, estos cambios fueron producidos en la búsqueda por definir una identidad nacional satisfactoria:

> Mi hipótesis radica en que, tanto las variantes del pintoresco, como de lo bello armonioso, no concordaban con el destino que la nación proyectaba para sí; no eran capaces de aunar voluntades de la misma manera que la representación

> sublime, lo que según Cicerón es de "impresión irresistible", deja huellas imborrables en "gentes de toda condición" (73).

Ernesto Livon-Grossman, en *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, tiene por objetivo estudiar la literatura de viaje y exploración en relación a la incorporación simbólica del territorio patagónico a la nación argentina. La disponibilidad de este territorio, según Livon-Grossman, tiene relación con considerarlo independiente de la nación a la vez que vacío, lo cual lo convierte en escenario de exploraciones y debates científico-políticos.

Como es común en el caso de las expediciones científicas oficiales de la época y los textos que estas produjeron, la motivación de esta literatura de viaje y exploración es, según el autor, tanto de carácter científico (en el caso de los naturalistas extranjeros que venían a explorar) como económico-político, buscando la consolidación del Estado y la reafirmación de la soberanía nacional.

Por otra parte, ambos objetivos (científico y político-económico) dieron ocasión de formar y/o aumentar colecciones de historia natural y se relacionan directamente con el desarrollo de la ciencia y de los museos de historia natural locales. En el caso chileno, Rudolph Philippi, recién nombrado director del Museo Nacional en formación, recorre el desierto de Atacama en 1852-53 como primera expedición científica oficial, lo cual incide directamente en el desarrollo del museo. En el caso argentino, Hermann Burmeister, por su parte, llega a Buenos Aires en 1857, donde recorre las pampas y se pone a cargo del Museo de Historia Natural desde 1862 hasta su muerte. Una vez más, la ciencia se pone a disposición de la formación del estado-nación. Según Livon-Grossman, en Argentina la formación del museo y de los "archivos, colecciones de piezas geológicas, dioramas, herbarios, serían aquellas que permitirían formular las leyes civiles que legislan la región y las naturales que justificarían sus límites internos y externos (14), pues estos sólo pueden hacerse teniendo un conocimiento acabado del territorio.

La relación entre los naturalistas y directores de los museos de historia natural de ambos países, Rudolph Philippi y Hermann Burmeister, destaca dentro de los naturalistas extranjeros avecindados en América del Sur. Resulta interesante trazar algunos puntos de comparación entre la obra de Philippi sobre el desierto de Atacama y Hermann Burmeister con su obra *Viaje por los Estados del Plata*, publicado en 1860 por la Academia Nacional de la Historia Unión Academique Internationale.

El viaje de Burmeister empieza de manera exactamente opuesta a la de Philippi en *Viaje al desierto de Atacama,* anunciando una perspectiva más optimista sobre el paisaje pampeano: el narrador comienza su camino describiendo la fiesta de las "carnestolendas", en la cual las personas se lanzan agua unas a otras. Su objetivo no es demostrar la inhabitabilidad del desierto ni tampoco posee un espíritu romántico que describa las dificultades y penurias de la exploración. Por el contrario, el naturalista y narrador es un burgués que prácticamente no se baja de su carretón cubierto tirado por caballos, se aloja en buenas casas, duerme en buenas camas y come carne dos veces al día. Su descontento se centra en la nula laboriosidad de los habitantes de la pampa, aunque defiende al gaucho por su 'caballerosidad'. Cuenta Burmeister:

> Lo primero que noté fue la completa desaparición del camino en el campo, sobre el cual rodaba el carretón; apenas habíamos andado una media hora, cuando ya se había perdido la huella hasta entonces ancha, bien marcada y polvorienta, presentándose en adelante una alfombra uniforme de pasto con huellas a veces poco marcadas. Lo que está muy en consonancia con el carácter de la población de esta tierra es el hecho de que una comarca como la pampa, que por la constitución natural de su suelo no puede ser más favorable para la construcción de caminos, carezca por completo de carreteras aplanadas y que más bien se encuentre hoy en día en el mismo estado en que la encontraron los recién llegados colonizadores. Esto es lamentablemente porque, dadas las enormes

> distancias que separan a los pueblos y a las estancias entre sí, las vías hábiles habrían sido los medios más eficaces de comunicación. Nada se ha hecho en este sentido durante los 300 años trascurridos desde la toma de posesión por los españoles y sus descendientes; ni un solo puente se ha construido, ningún pantano se ha desecado, ninguna loma se ha nivelado, ninguna cuesta se ha suavizado (150).

El motivo del atraso local versus un modelo europeo con el cual se compara todo, implícita o explícitamente, se repite en la obra de Burmeister de la misma forma que en la de Philippi. Por otra parte, la monotonía del paisaje pampeano resulta igual de sorprendente para Burmeister como lo fue para Philippi en el desierto de Atacama, una monotonía que el naturalista identifica de inmediato con la falta de interés pintoresco o 'de lo pintable':

> Cuando se han dejado atrás las últimas casitas de barro, llamadas "ranchos", que forman parte de su tejido, nos encontramos ya sobre la pampa y vemos extenderse ante nuestra vista una planicie sin fin, cuyo suelo está cubierto de un pasto fino tan alto que llega hasta las rodillas. Ningún objeto de alguna particularidad se destaca allí; el vasto horizonte se esfuma en un azul violeta y exactamente como en el mar nos rodea un cambio visual circular siempre equidistante, cuyo límite extremo, aún en su colorido, tiene semejanza con el horizonte marino" (150).

El narrador necesita que algo que rompa esta monotonía y otorgue la rugosidad y el relieve propios del estilo pintoresco, y sería necesario 'entrar en detalles' (como lo hizo entonces Johan Moritz Rugendas) para lograr crear una imagen pictórica de la pampa:

> Sobre esta planicie monótona, pero no desolada, se avanza hora tras hora y día tras día, sin otra perspectiva de cambio más que tal vez el hallazgo de un rebaño en pastoreo, un venado sorprendido, una hilera de carretas de bueyes, una

> ranchería de paisanos o una pequeña laguna; tampoco existen ríos caudalosos en las pampas, y sólo pequeños arroyos de un caudal inconstante cruzan aquí y allá la llanura. Un observador que quisiera ocuparse del estudio de la pampa tendría que entrar en muchos detalles para trazar un cuadro de esta; el carácter general de la pampa se describe completa y sucintamente en pocas palabras, como lo acabo de hacer" (150).

La noción de la naturaleza americana manejada por Burmeister es sin duda similar a la de Philippi y de los naturalistas discípulos de Humboldt y de su época. En cartas enviadas entre Humboldt y Burmeister, el primero le aconseja al segundo cambiar su destino final y abstenerse de viajar por las pampas argentinas, que son 'monótonas' y, por tanto, carentes de interés para un público en busca de lo exótico. Humboldt le escribe:

> Ahora que en consideración de su viaje, he mirado de nuevo la gran obra de sir Woodbean Parish (Buenos Aires and the Provinces of Río de la Plata, segunda edición, 1852), y el mapa incluido en ella; encuentro que usted llega a Mendoza por un camino asaz largo, difícil, caro por ende, y en parte sumamente monótono (…) ¿No sería mucho más simple embarcarse para Valparaíso, donde se abre en la hilera occidental de los volcanes una región alpina, rica en vida animal y desde donde es fácil ir a Mendoza y volver…? Yo prefiero los fines grandes y seguros, en zonas inmensas de rica naturaleza, que además ofrecen la ventaja de que es posible simplificar los planes (…) (Biraben 27).

Asimismo, la monotonía se enfatiza a la vez con la ilusión de homogeneidad étnica que el naturalista presenta. En su viaje se habla escasamente del indio, y solo como un fenómeno del pasado, perteneciente a la historia y que no es conflicto en el presente. La representación de los pueblos indígenas se vincula con la formación de los museos, pues los pueblos originarios son considerados parte del pasado, materia de interés científico, representados como una

extensión de la naturaleza y como tal deben ser estudiados. En el caso argentino, sin embargo, el interés científico por estos pueblos está ligado al horror, y la modernidad a la barbarie, pues "En un mismo gesto se los elimina en nombre de la lucha contra la barbarie y se los convierte por medio del museo en un índice del desarrollo científico que reafirma la modernidad" (Livon-Grossman 29).

Las nociones de vacío y despoblado del desierto son un discurso conveniente y culturalmente dispuesto sobre el territorio, y asimismo reforzada por los relatos de viajes:

> Todos ellos contribuyen a la formación del mito patagónico como desierto, tierra de nadie, inconmensurable, poblada por gigantes que restringen el acceso a la zona en la que quizás se encuentra el paso que una los dos océanos o la prueba geológica que explique la evolución de la tierra. El mito no oculta, pero distorsiona y empobrece aquello que está lleno de significado. Así los indios quedan desprovistos de su historia, transformados en gestos, caracterizados como gigantes, como mansos o como violentos, como pieza de museo o como idealización de una forma de vida. Una vez vaciado el mito puede volver a llenarse según las necesidades marcadas por un momento cultural (34).

16. Conclusiones

El relato *Viaje al desierto de Atacama* de Rudolph Philippi forma parte de un corpus de documentos sobre el desierto de Atacama en constante construcción, con convenciones y persistencias que le son propias y que son responsables y portadoras de un imaginario particular. El desierto nortino, como se ha dicho en esta tesis, representó una alteridad extrema para Philippi respecto a su idea previa de un paisaje natural atractivo para la ciencia y el progreso, por lo que debió recurrir a estrategias que le permitieran incorporar y describir este paisaje en su relato. Para esto, recurre al uso de la estética pintoresca en sus vistas de paisaje, pues resulta ser una herramienta efectiva para observar, asimilar y comunicar lo desconocido.

Entre las múltiples definiciones que entrega la teoría literaria para los relatos de viaje, la que aporta Casey Blanton, según la cual están definidos por la relación del narrador con la alteridad y por buscar introducirnos a un otro desconocido, resulta muy acertada para referirse a este relato en particular y permite situarlo en relación con otros relatos de viaje por este mismo territorio. Así, según indica Andrés Estefane sobre otros relatos sobre el desierto:

> Ambos, Vidal Gormaz y San Román, pero también Rodulfo Philippi y Guillermo Cox, al igual que Francisco Aracena y Alberto de Agostini, cumplieron en su minuto la crucial tarea de volver abordable lo ignoto, habitable lo inhóspito, familiar lo desconocido y, si bien en ningún caso reemplazaron o suplieron las fuerzas de la economía o el empuje de la política, sí ofrecieron los argumentos, las imágenes y las razones que una y otra, economía y política, necesitan para ponerse en marcha (359).

A lo largo de este trabajo se ha considerado también que la necesidad de inventar un paisaje para Chile involucró no solo a su geografía, sino también a sus habitantes. Lo que se buscó fue homogeneizar la nación por medio de una identidad simbólica única. Leyendo *Viaje al desierto de Atacama* pudimos explorar al menos dos formas de realizar lo anterior. En primer

lugar, se estudió la relación de Philippi con la llegada de colonos alemanes al sur de Chile y el consiguiente desplazamiento de la población indígena que habitaba estos territorios, con lo cual se establecieron nuevos modelos culturales de progreso idealizados en la figura del colono alemán, personaje que tiene por antagonista al indígena y al chileno. Posteriormente, esta misma dicotomía se desplazó hacia el desierto del norte, en donde el naturalista juzgó el territorio y sus habitantes según los mismos criterios europeizantes para la formación de una nación, construyendo por tanto una mirada sobre el paisaje humano asociado con lo primitivo, lo extinto, lo tosco y lo desechable.

Los relatos de Philippi estudiados entregan un buen ejemplo de cómo operaron los discursos del progreso en la formación del paisaje nacional, considerando que el científico llegó a Chile desde Alemania y recorrió el país como muy pocos lo hacían en el momento. Realizó sus excursiones en los alrededores de Valdivia entre 1850 y 1852, y en 1853 ya estaba en Atacama, para instalarse en Santiago ese mismo año. Elementos materiales cotidianos y domésticos forman parte fundamental de un relato de viajes que narra día a día los detalles para nada triviales de la experiencia: la arquitectura de las casas y sus muebles, una cama, el pan con mantequilla, un café con leche. Estos son los elementos que se naturalizan en su experiencia como fundamentales y necesarios, formando un parámetro de análisis. A su vez, elementos naturales como el agua y las montañas definen los parámetros de observación de un paisaje: están o no están. Para Philippi los cerros carecen de nombre y por lo tanto desaparecen del paisaje, así como la carencia de agua y del verdor asociado a este elemento representan la esterilidad completa.

De esta manera, la obra de Philippi se presenta al lector como una paradoja entre la inclusión y la exclusión del desierto. Por una parte, incorpora el desierto al paisaje nacional a través de recursos estéticos, visuales y literarios, y al mismo tiempo lo excluye del territorio nacional al considerarlo imposible de adherir a los ideales de progreso de la república. Tal

parece ser el caso de este paisaje de frontera visto por un observador también fronterizo en un momento histórico donde los asuntos de límites tanto en la Araucanía como en Atacama eran cruciales. En este sentido la mirada de Philippi resulta fundamental en el estudio de las fronteras:

> A lomo de mula y caballo, a pie, en bote o ferrocarril, e incluso en avioneta como de Agostini, estos y otros exploradores contribuyeron de manera importante a la historia de Chile. Fueron ellos quienes narraron en clave espacial el rápido y violento proceso de expansión fronteriza de una república que, en el transcurso de un siglo, y en catarsis traumáticas, amplió sus fronteras de sur a norte, se fijó en el Pacífico (algo más tarde en el extremo polar), mientras sus arterias de carruajes, ferrocarriles y líneas telegráficas se engrosaban diariamente. De todo esto quedó registro en libros memorables, producidos en un contexto donde científicos y técnicos todavía trabajaban a favor de un proyecto de alcance nacional y donde la ciencia y el conocimiento eran insumos imprescindibles para la planificación de la República (Estefane 368).

En relación al trabajo realizado se pueden hacer las siguientes observaciones generales:

- Se situó el corpus de estudio dentro de un género literario, lo cual entregó una perspectiva inédita de análisis para esta obra.
- Se exploraron diferentes aspectos biográficos de Rudolph Philippi que entregaron perspectivas nuevas al análisis.
- Se puso en valor una obra perteneciente al patrimonio cultural de Chile reconocido por diversas instituciones nacionales.
- La perspectiva de análisis propuesta fue fructífera para analizar un informe científico, descubriendo y otorgando nuevos significados a la obra.

- Se exploraron las implicancias estéticas de las representaciones visuales del *Viaje al desierto de Atacama*: en relación al contexto científico, al contexto histórico y al contexto artístico, tanto nacional como europeo.
- Se ha comprobado que las representaciones visuales presentes en la obra son parte esencial de su discurso y la necesidad de su incorporación al análisis.
- Se ha comprobado que la obra consigue integrar estéticamente al desierto de Atacama en el repertorio visual nacional.
- Se amplió el análisis crítico de la obra de Rudolph Philippi más allá de sus aspectos históricos y biográficos, hacia un ámbito estético.
- Se aportó al estudio de la construcción de la identidad nacional decimonónica mediante la incorporación del paisaje del desierto de Atacama a su análisis, factor que permanecía sin estudiar en el campo de los estudios de paisaje en Chile.

Bibliografía

Adams, Percy G. *Travel literature and the evolution of the novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1983.

Ahumada, Paulina. "Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX". En Peliowski, Amarí y Valdés, Catalina. *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/Metales Pesados, 2014. 113- 142.

---"Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX". Dossier Thématique - Image de la nation: art et nature au Chili. Artelogie, n° 3, Septembre 2012. URL: http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article144

Artistas Visuales Chilenos. "Alexander Simon". Sitio web, consultado el 02/01/18. < http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39980.html>

Alberdi, Juan Bautista. *Las Bases*. Buenos Aires: Biblioteca Argentina, Publicación mensual de los mejores libros nacionales. v. 3,1915. 73-95 p.

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Amunátegui y Solar, Domingo, Adolfo Murillo, Carlos A.Gutierrez. Homenaje al señor doctor Rodulfo Amando Philippi en su cumpleaños. 1808- 1898. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y encuadernación Barcelona, 1898. Impreso.

Andermann, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Assunto, Rosario. “Apéndice: Paisaje, medio ambiente, territorio. Un intento de precisión conceptual”. En Calatrava, Juan. *Jardín y paisaje, miradas cruzadas*. Madrid: Abada, 2010.

Barros Arana, Diego. *El doctor don Rodolfo Amando Philippi. Su vida y sus obras.* Santiago: Imprenta Cervantes, 1904.

Berenguer, José. “La costa, un lugar para imaginar”. En *Pescadores de la niebla. Los changos y sus ancestros.* Santiago: Museo chileno de arte precolombino, 2008.

Biraben, M. *Germán Burmeister. Su vida. Su obra*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires: 1968, (27).

Blanton, Casey. *Travel writing: The Self and the World.* New York & London: Routledge, 2002.

Bleichmar, Daniela. *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

Bridges, Roy. “Exploration and travel outside Europe (1720-1914)”. *Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Bruna, Augusto y Andrea Larroucau. “La epopeya de un sabio: Rodulfo Amando Philippi en el Desierto de Atacama”, en Philippi, Rodulfo Amando. *Viaje al desierto de Atacama*. Santiago: Cámara Chilena de la construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile y Biblioteca Nacional de Chile, Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, 2008.

Bunkse, Edmunds V. “Humboldt and an Aesthetic tradition in Geography”. Geographical Review. Vol. 71, No. 2 (Apr., 1981), pp. 127-146.

Buzard, James. “The Grand Tour and after (1660-1840)”. *Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Centro Nacional de Conservación y Restauración. “Restauración de obras sobre papel de Karl Alexander Simon”. Sitio web, consultado el 04/01/18 http://www.cncr.cl/611/w3-article-4783.html>.

Colombi, Beatriz. “El viaje y su relato”. Revista de Estudios Latinoamericanos, núm. 43, 2006, 11-35. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004302.

De la Maza, Josefina. *De obras maestras y mamarrachos: notas para una historia del arte del siglo XIX chileno.* Metales pesados. Santiago: 2015.

---"Por un arte nacional". En *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago: Universitaria, 2010.

Diener, Pablo. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”. Historia nº 40, Vol. II, julio-diciembre 2007: 285-309.

Estefane, Andrés. Anales de Literatura Chilena. Año 16, diciembre 2015, número 24, 353-370. ISSN 0717-6058.

Farinelli, F. “L’arguzia del paesaggio”, en *Casabella*, Año IV, enero-febrero 1991. 575-76.

Gänger, Stefanie. “Colecciones y estudios de Historia Natural en las colonias alemanas de Llanquihue y Valdivia, C. 1853- 1910”. Historia 396 ISSN 0719-0719 Nº 1 - 2011 [77-102].

Gaudin, Guillaume. “Los “limbos” de Gerónimo de Vivar: representaciones y apropiaciones de la naturaleza chilena durante la conquista”. En Peliowski, Amarí y Valdés, Catalina. *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/Metales Pesados, 2015. 37- 60.

Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*. *Historia de una polémica.1750-1900.* México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Gilpin, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada editores, 2004.

Gómez Sal, Antonio. “La naturaleza en el paisaje”. En *Paisaje y pensamiento*. Madrid: CDAN, 2006.

González Leiva, José Ignacio. (2014). Biblioteca fundamentos de la construcción de Chile. “Obras de carácter geográfico que forman parte de la biblioteca”. Revista de geografía Norte Grande, (59), 221-227. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022014000300015

Gotschlich, Bernardo. *Biografía del Doctor Rodulfo Amando Philippi (1808-1904)*. Santiago: Imprenta Central, 104.

Gunckel, H. 1950. “Breve historia del antiguo jardín botánico de la Quinta Normal de Santiago de Chile”. Farm. Chilena 24 (12): 537-542.

Gutierrez, Horacio. “Exaltación del mestizo: La invención del roto chileno”. Revista Universum Nº25 Vol.1, I Sem. 2010, pp. 122-139 versión on-line ISSN 0718-2376.

Hentschel, Klaus. *Visual cultures in science and* technology. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Hulme, Peter, Tim Youngs. “Introduction”. *Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Jocelyn-Holt, Alfredo. “El Valle Central (¡Hasta la vista, baby!)”. Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca. Número 2, junio del 2008.

---. *Historia general de Chile. Volumen II. Los césares perdidos*. Santiago: Sudamericana, 2004.

Kusukawa, Sachiko. *Picturing The book of nature. Image, text, and argument in sixteenth-century human anatomy and medical botany*. Chicago: The Universtity of Chicago Press, 2012.

Lastarria, José Victorino. “Viaje al desierto de Atacama por el Dr. Philippi. Juicio de esta obra, comunicado a la facultad de Humanidades por su actual decano don J. Victorino

Lastarria". *Anales de la Universidad de Chile* tomo XVIII (1861). Santiago, Imprenta del Ferrocarril. Impreso.

Le Bonniec, Fabien. "Del paisaje al territorio: de los imaginarios sociales a la lucha de los mapuche en el sur de Chile". En Peliowski, Amarí y Valdés, Catalina. *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/Metales Pesados, 2014. 61- 81.

Livon-Grosman, Ernesto. *Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Buenos Aires: Editorial Beatriz Viterbo, 2003.

Lois, Carla. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica". Geograficando, 11 (1), junio 2015. ISSN 2346-898X http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/

López Silvestre, Federico. "Pensar la historia del paisaje". En *Paisaje e historia*. CDAN. Madrid, 2009.

Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.

---. "Introducción: Pensar el paisaje". En *Paisaje y pensamiento*. CDAN Madrid, 2006.

---. (dir.) *Paisaje y arte.* CDAN Madrid, 2007.

Martínez, Juan Manuel. *El paisaje chileno. Historia de una mirada*. Santiago: Museo Histórico Nacional, 2012.

Minca, Claudio. "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno". En Nogué, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual.* Madrid: Akal, 2009.

Ortega Cantero, Nicolás. "Entre la explicación y la comprensión; el concepto de paisaje en la geografía moderna". En *Paisaje y pensamiento*. CDAN Madrid, 2006.

Peliowski, Amarí y Valdés, Catalina. *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/Metales Pesados, 2014.

Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Pérez Rosales, Vicente. *Memoria sobre emigración, inmigración i colonización, dedicada al Sr. D. Antonio Varas, por V.P.R.* Santiago, Imprenta de Julio Belin I CA. Diciembre 1854.

---. *Ensayo sobre Chile*. Pérez Rosales, Vicente. Cámara chilena de la construcción. Pontificia Universidad Católica de Chile; Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago de Chile: 2010.

---. *Recuerdos del pasado 1814-1860.* 1886. Santiago de Chile. Imprenta Gutenberg.

---. "Memoria sobre la colonización de la provincia de Valdivia". Valparaíso, Imprenta del Diario, noviembre 1852.

Philippi, Rudolf Amandus. *El orden prodigioso del mundo natural.* Santiago: Pehuén Editores, 2004.

---. *Elementos de Historia Natural*. Santiago de Chile, Librería Colón de Salas i Pesse, 1887. Leipzig: Imprenta de F.A Brockhaus.

---. *Viaje al desierto de Atacama.* Santiago: Cámara Chilena de la construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile y Biblioteca Nacional de Chile, Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, 2008.

---. "Viaje a la provincia de Valdivia". *La Revista de Chile* (1901). 73-75. Impreso.

---. *Vistas de Chile.* Santiago: Universitaria, 2015.

--- *Mein Leben.* Traducción libre a cargo de la profesora Patience Schell. Inédito.

Phillips, Denise. *Acolytes of nature: Defining Natural Science in Germany, 1770-1850.*Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

Pierini, Margarita. “La mirada y el discurso: la literatura de viajes”, en Ana Pizarro, *América Latina: palavra, literatura e cultura*, Sao Paulo, Unicamp, 1994. 161-183

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI. México DF. 2001.

Poblete, Patricia. “Viaje a las regiones septentrionales de la Patagonia 1862-1863, de Guillermo Cox: Los límites móviles o una resignificación de la frontera”. Anales de literatura chilena. Año 16, diciembre 2015, número 24.123-136 ISSN 0717-6058.

Podgorny, Irina, Fehrman, Silvia, Schaffner, Wolfgang (eds.), “Un Colon para los datos: Humboldt y el diseño del saber”, Redes, volúmen 14, n 28, Buenos Aires, noviembre 2008.

---, Lopez, M. *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. Editorial Limusa, México, 2008.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes.* New York & London: Routledge, 1992.

---. *Ojos imperiales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

Purcell, Fernando y Riquelme, Alfredo. *Ampliando miradas: Chile y su historia en un Tiempo Global.* Santiago: RIL-Instituto Historia UC, 2009.

Robinson, David M. “Fields of investigation: Emerson and Natural History”. En Scholnick, Robert, (ed). *American Literature and Science (1)*. Lexington, US: The University Press of Kentucky, 2015. ProQuest ebrary. Web. 25 November 2016.

Rudwick, Martin. “The Emergence of a Visual Language for Geological Science 1760–1840”. *History of Science, xiv*. 1976, pp. 149–95.

Sanfuentes, Olaya. “Un nuevo documento en la descripción decimonónica del distrito de Atacama. Miguel Solá a la luz de viajeros y científicos chilenos y bolivianos”. En Anales de Literatura Chilena. 2015. No.24, 137-161. ISSN 0717-6058.

Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.

---. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Sarmiento, Domingo F. Facundo. *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y su aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina.* Buenos Aires: Editorial Cántaro. 2005. 25-77 p. ISBN: 950-753-166-1

Sanhueza, Carlos. *Chilenos en Alemania y alemanes en Chile. Viaje y nación en el siglo XIX*. Santiago: LOM, 2006.

---. *Circulación de intelectuales alemanes en Chile y chilenos en Alemania (fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX)*. En "História: Questões & Debates", Curitiba, n. 53, p. 6784, jul./dez. 2010. Editora UFPR.

---. "El debate sobre el *Embrujamiento alemán* y el papel de la ciencia alemana por fines del siglo XIX en Chile, en Bárbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.

---. "El Museo de Santiago de Chile: un espacio local desde una red transnacional (1853-1897)". En O. Alvarez, A. Angulo Morales y A.Cardozo , edits. *El carrusel Atlátntico. Memorias y sensibilidades (1500-1950).* Caracas-Vitoria Gasteiz. Editorial Nuevos Aires, 2014. pp. 189-218.

---. "El objetivo del Instituto Pedagógico no es el de formar geógrafos. Hans Steffen y la transferencia del saber geográfico alemán a Chile. 1893-1907", Historia 45: I (enero-junio 2012) 171-197.

---. y Felipe Vilo Muñoz. "Comunidades en movimiento: la circulación de las obras zoológicas de Rudolph Philippi en Chile (1853 – 1904)". Historia 396 ISSN 0719-0719 E- ISSN 0719-7969 Nº 2 - 2017 [597-625].

---. *Objetos naturales en movimiento. Acerca de la formación de las colecciones del Museo Nacional de Chile (1853-1897)*. Revista de Humanidades N°34 (julio-diciembre 2016): 143-169.

Sagredo, Rafael. "Darwin, observador de la sociedad americana". En *Revista Universitaria*, no. 104, 2009.

---. *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago: Universitaria, 2010.

---. "Del Chile imperial al Chile nacional. América meridional analizada por los naturalistas". En Purcell, Fernando y Riquelme, Alfredo (eds). *Ampliando miradas. Chile y su historia en un tiempo global*. Santiago: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile-Ril Editores, 2009.

---. "De la historia natural a la historia nacional. La *Historia física y Política de Chile* de Claudio Gay y la nación chilena". En Gay, Claudio. *Historia física y política de Chile: Según documentos adquiridos en esta República durante doce años de residencia en ella.* Santiago, Cámara Chilena de la Construcción: Pontificia Universidad Católica de Chile: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, 2009.

---. "Chile en el cosmos de Humboldt. Conocimiento y saber local para la ciencia universal". En *Revista de Geografía Norte Grande*, no. 54, 2013.

---. "La 'idea' geográfica de Chile en el siglo XIX". En *Mapocho*, no. 44, 1998.

---. *La ruta de los naturalistas. Las huellas de Gay, Domeyko y Philippi.* Santiago: Larraín Vial, 2012.

Saldivia, Zenobio. "El rol social de las revistas científicas chilenas en el siglo XIX y su contribución a la idea de nación". Sitio web "Titus Australis. Página de ensayos académicos del Dr. Zenobio Saldivia". 25-02-2015.

---. *La ciencia en Chile decimonónico.* Santiago, Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana, 2005.

---. *La visión de la naturaleza en tres científicos del siglo XIX en Chile: Gay, Domeyko y Philippi*. Santiago: Universidad Santiago de Chile, 2003.

---. *Rodulfo Amando Philippi: Segundo Pilar de la taxonomía en el Chile Decimonónico.* Publicado en sitio web "Titus Australis. Página de ensayos académicos del Dr. Zenobio Saldivia". Ensayo n°16. 25-02-2015.

Silvestri, Graciela. *El lugar común*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

--- "Cuadros de la naturaleza. Descripciones científicas, literarias y visuales del paisaje rioplatense (1853-1890)". Theomai: Estudios sobre sociedad, naturaleza y desarrollo. N° 3, 2001.

--- y Fernando Aliata. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

Simmel, Georg. "Filosofía del paisaje", en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, pp. 175-186.

Sinclaire, Carole. "La vida cotidiana de los pescadores de la niebla". En *Pescadores de la niebla. Los changos y sus ancestros.* Santiago: Museo chileno de arte precolombino, 2008.

Schaffner, Wolfgang. "El procesamiento de datos de Alexander von Humboldt". En Podgorny, Irina, Fehrman, Silvia; Schaffner, Wolfgang (eds.), "Un Colon para los datos: Humboldt y el diseño del saber", Redes, vol 14, n 28, Buenos Aires, noviembre 2008.

Schell, Patience. *The sociable sciences. Darwin and his contemporaries in Chile*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

---. “Museos, exposiciones y la muestra de lo chileno en el siglo XIX”. G. Cid, & A. San Francisco (Eds.), *Nación y nacionalismo en Chile. Volumen 1: Siglo XIX* (Vol. 1, pp. 85-116). Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario, 2009.

Squeo, F.A, Arancio & Gutiérrez, eds. *Libro rojo de la flora nativa y de los sitios prioritarios para su conservación: Región de Atacama.* Ediciones Universidad de La Serena: La Serena, 2008.

Todorov, Tzvetan. “El viaje y su relato”, en *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós, 1993.

---. *Nosotros y los otros.* México: Siglo XXI, 1991.

Van Meurs Valderrama, Marijke. *Carl Alexander Simon en Chiloé, 1852.* Ediciones Museo Regional de Ancud, 2016.

Valdés, Catalina. *Cuadros de la naturaleza. La pintura de paisaje y su literatura artística durante el siglo XIX*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago: 2014.

---. “Comienzo y deriva de la pintura de paisaje chilena”. En Peliowski, Amarí y Valdés, Catalina. *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado/Metales Pesados, 2015. 83-111.

Valko, Jennifer M. (2010). “Desmitificación del inmigrante alemán en Don Helmuth, el colono de Carlos Fuenzalida Valdivia”. Acta literaria (40), 45 69. https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482010000100004.

Vicuña, Manuel. *La imagen del desierto de Atacama (XVI-XIX). Del espacio de la disuasión al territorio de los desafíos*. Santiago: Universidad de Santiago, 1995.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Zusman, Perla. “La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos”. En Revista de Geografía Norte Grande, 54: 51-66 (2013).